ODDZIAŁ ŁÓDZKI
TOWARZYSTWA POLONISTÓW
RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ

PRACE POLONISTYCZNE

seria II

ŁÓDŹ
1938

Nakładem
Oddziału Łódzkiego Towarzystwa Polonistów R. P.
z zasiłkiem Zarządu Miejskiego w Łodzi
i Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Łodzi

ODDZIAŁ ŁÓDZKI
TOWARZYSTWA POLONISTÓW
RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ

PRACE POLONISTYCZNE

seria II

ŁÓDŹ
1938

Nakładem
Oddziału Łódzkiego Towarzystwa Polonistów R. P.
z zasiłkiem Zarządu Miejskiego w Łodzi
i Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Łodzi

DRUKARNIA
R. TYLKO
W ŁODZI
AL. TADEUSZA
KOŚCIUSZKI 26
TELEF. 184-05

Prace Polonistyczne wydane w 1937 r. miały zaświadczyć o żywotności polonistyki w okręgu łódzkim, o żywotności zarówno w dziedzinie wysiłków naukowych, jak i w dziedzinie wysiłków dydaktycznych. Miały zarazem stać się cegiełką w gmachu coraz potężniej zarysowującej się kultury Łodzi. Wreszcie miały być pomnikiem erygowanym w momencie ważnym dla życia naszego polonistycznego ośrodka: w momencie przekształcenia się zasłużonego Koła Polonistów w Oddział Łódzki Towarzystwa Polonistów R. P.

Życzliwośc krytyki jak i odgłosy żywego zainteresowania ze strony społeczeństwa łódzkiego zachęciły nas do ponowienia wysiłku: do wydania w ślad za Pracami Polonistycznymi (1937 r.) Prac Polonistycznych Serii II (1938 r.).

Mimo świadomości pewnych niedociągnięć — wierzymy w pozytywną wartość naszego nowego przedsięwzięcia. Najbardziej jednak cenną wydaje nam się jego wartość symptomatyczna. Przecież nowy, spory tom rozpraw świadczy, że Łódź jest w toku konsolidowania się w swoisty ośrodek naukowej pracy polonistycznej. Powtórzenie szeregu nazwisk w obu tomach mówi o ciągłości linii, o powstawaniu zbawiennej tradycji, o istnieniu niezbędnych w każdym ustabilizowanym ośrodku jąder skupiających. Obok nich zawiera nasze wydawnictwo także nazwiska pracowników dobrze zasłużonych na niwie polonistyki, którzy po okresie milczenia mimo niesprzyjających warunków pracy, znów zdobywają się na wysiłek twórczy. Wreszcie przedstawiamy w naszym tomie najmłodszych pracowników, debiutantów; świadczy to o istotnym dla każdego żywego środowiska przypływie nowych sił, gwarantujących mu rozwój i przyszłość.

Prace Polonistyczne Seria II zawierają podobnie jak tom poprzedni część naukową (Dział naukowy — Rozprawy i materiały) i część dydaktyczną (Z przemyśleń i doświadczeń nauczyciela-polonisty). W tym roku poprzedni trzeci dział:

Materiały do kultury Łodzi — ograniczamy do Kroniki Oddziału Łódzkiego Towarzystwa Polonistów R. P.

Prace Polonistyczne z 1937 r. nastawione były w całości na badanie kultury naszego regionu. Od niej chcieliśmy wyjść w naszej zorganizowanej pracy; jej wartościom nieznanym, zapoznanym i niedocenionym chcieliśmy złożyć hołd — jej bezpośrednio przynieść nasz „pełny snop". Dzisiaj wykraczamy już poza krąg tematyki czysto regionalnej i chociaż nie brak w naszym tomie prac o tym typie — chcemy sięgnąć myślą badawczą w głąb zagadnienia polskiej kultury literackiej w ogóle — w jej wartościach dzisiejszych i w jej wartościach historycznych. Aby zaakcentować ów moment historyczny w spojrzeniu na rzeczywistość kultury, moment godny akcentu programowego w ośrodku o zdecydowanej „młodości kulturalnej" budujemy dział naukowy według linii chronologicznej tematów. Łukiem historycznym biegną tematy prac od XVIII wieku po nasze żywe dziś. Aby zachować tę linię rezygnujemy z grupowania prac w tradycyjne odgraniczenia rozpraw i materiałów.

Zarządowi m. Łodzi z Panem Prezydentem Mikołajem Godlewskim na czele dziękujemy za wydatny zasiłek, który umożliwił nam wydanie Prac Polonistycznych Serii II. Pozwalamy sobie również gorąco wyrazić głęboką wdzięczność Panu Wiceprezydentowi Antoniemu Pączkowi za gorliwe poparcie naszych zamiarów i pełną żywego zainteresowania życzliwość w toku naszych prac i starań.

Dziękujemy również Towarzystwu Przyjaciół Nauk w Łodzi za subwencję na druk działu naukowego naszego wydawnictwa.

KOMITET REDAKCYJNY

I.

Dział naukowy

(ROZPRAWY I MATERIAŁY)

Stefania Skwarczyńska

Z DOCIEKAŃ NAD STYLEM KATARZYNY Z POTOCKICH KOSSAKOWSKIEJ

Nazwisko Katarzyny z Potockich Kossakowskiej zna i historia i anegdota, a nade wszystko historia anegdotyczna XVIII-go wieku. Wiadomo zarówno o ciętym dowcipie tej pani jak i o jej udziale w intrygach politycznych. Ale z mętnych, trudnych do odcyfrowania fluktów politycznych epoki nie wyłonił się dotąd wyraźnie jej profil historyczny, choć nikt chyba za K. Waliszewskim[1]) nie wątpi o ważności dla pełnego obrazu wieku XVIII — jej monografii. W Katarzynie Kossakowskiej, pani możnej i decydującej w wielu sprawach, nie odcyfrowany dotąd człowiek, nieznane jego oblicze moralne, nie określona rola historyczna. Oceniana rozmaicie od Kraszewskiego przez Siemieńskiego do Waliszewskiego i Wasylewskiego raczej staje się tematem powieści czy essai'u, niż prawdą, która zaciekawia i — obowiązuje.

Ale chyba jeszcze bardziej enigmatyczne niż w historii jest jej stanowisko w literaturze. Słynęła u współczesnych ze świetnych listów. Przez długi jednak czas ich fama była legendarna;[2]) bogaty zbiór jej korespondencji wydał dopiero w roku 1883-im K. Waliszewski. Oceniając należycie wartość dokumentarną tych listów nie poskąpił komplementów pod adresem ich „formy" zaręczając, że czyni z nich ona „niepoślednią część naszego piśmiennego bogactwa". Zapewnia, że język Kossakowskiej „ma jędrność i siłę", „mięsistość i tęgość", „obfitość i ciepło"; że „jeżeli nie pieści ucha to chwyta za nie". Że jest trafny, często obrazowy i „kryształowo polski".[3])

Pomimo entuzjazmu sąd wydawcy o sztuce K. Kossakowskiej nie zyskał prawa obywatelstwa, czego to chociażby

[1]) Listy K. z Potockich Kossakowskiej, wyd. K. Waliszewski, Poznań 1883. Przedmowa, II—III.

[2]) Tamże s. IV.

[3]) Tamże s. XXII.

dowodem, że milczy o niej bibliografia G. Korbuta. Niejedna złożyła się na to przyczyna. Do niepoślednich chyba należało to, że jędrna, dobitna, obca poetyzowaniu sztuka Kossakowskiej, sztuka *jasnej prozy, sztuka dynamiki* retorycznej, tak zapoznanej w XIX wieku, nie mogła wówczas znaleźć oddźwięku; dalej to, że brakło teorii listu, któraby poprowadziła do oceny dzieła epistolograficznego, a z drugiej strony, że brakło tradycji kultu listowego, która np. kierowała wrażliwością Francji na dzieła tego typu. Opinia Waliszewskiego i dlatego może przeszła zbyt niepostrzeżenie, że sądy jego miały charakter impresjonistyczny, że nie były wynikiem naukowych dociekań.

Czas rozpatrzyć tę sprawę. Jeśli rzeczywiście mamy w Katarzynie Kossakowskiej wybitną mistrzynię pióra, nie wolno przez zaniedbanie ubożyć w powszechnej świadomości skarbca polskiej literatury, tym bardziej, że właśnie w dziedzinie sztuki epistolograficznej jest ona dziwnie nikła. Brak w naszej epistolografii wielkich nazwisk.

Zaznaczyć jednak trzeba, że naukowe spojrzenie na puściznę K. Kossakowskiej natrafia na poważne przeszkody, uniemożliwiające wydanie pełnej oceny a utrudniające częściową. Jeśli bowiem należy się Waliszewskiemu wdzięczność za fakt wydania listów K. Kossakowskiej, za trud wydobycia ich na światło dzienne z mroków kilku zapomnianych rodzinnych archiwów — to nie mniej jego metoda wydawnicza nie ułatwia pracy badaczowi ich wartości. Najpierw jest to w y b ó r listów, co nie pozwala się orientować w ich ciągłości, tempie, jednym słowem — ich całości korespondencyjnej.[1]) Następnie: wydane listy są okrojone, przyczem wydawca nie zaznaczył wielkości i rodzaju opuszczeń, ograniczając się do zastępczych kropek; nie wskazał również zasady, jaką się kierował przy skrótach; nie wiemy czy decydowała tu waga dokumentu historycznego czy wartość estetyczna, czy potoczne kryterium: list interesujący lub nieinteresujący. Stąd nie można mówić np. o kompozycji, o artyźmie w prowadzeniu tematów etc. W ten sposób mamy w „Listach Katarzyny z Potockich Kossakow-

[1]) O wadze tych spraw dla oceny ostatecznej dzieła epistolograficznego w rozprawie S t. S k w a r c z y ń s k i e j, Teoria listu.

skiej" dzieło wynikające jakby ze współpracy autorki i wydawcy.

Jeśli jednak wydanie ostatecznego i pełnego sądu na podstawie tak okrojonego materiału jest niemożliwe, to przecież pokusić się można o odcyfrowanie z tych strzępów (które da Bóg uzupełni kiedyś ręka miłośnika) — charakteru stylowego dzieła epistolograficznego K. Kossakowskiej — i o określenie piętna ich swoistości, co może będzie dostateczną podstawą dla nadania im pewnej rangi literackiej.

* * *

To co przede wszystkim uderza w zetknięciu z listami K. Kossakowskiej — to ich najściślejsze sprzęgnięcie z życiem. Charakterem swoim są one cząstką życia, życie kształtują, służą do czysto-życiowych celów, do przeprowadzenia konkretnych interesów. Gdyby nie rozległa sieć interesów K. Kossakowskiej, gdyby nie tkwiąca w jej naturze żądza opanowania życia, nadania mu linij zgodnych z własną wolą, nie byłoby tej bujności, tego skondensowanego życia, którym są te listy.

Jeśli styl jest wyrazem ścierającym się w pędzie ku uzewnętrznieniu sił,[1] jeśli w momencie styku pióra i tworzącej osobowości rozgrywa się niewidzialna walka pomiędzy różnorodnymi siłami: pierwiastkiem pozaindywidualnym i indywidualnym, jeśli ta przedziwna rzeczywistość dzieła sztuki jaką jest jego styl, tkwi swoim istnieniem w rozkiełzaniu, walce, prącej sile, dynamice — to zaiste styl listów K. Kossakowskiej, owego spetryfikowanego w słowach życia, kusi do specjalnego badania, bo rzuca się wprost w oczy swoją żywiołowością, atmosferą walki, rozmachem, napięciem energetycznym. Narzuca bowiem przekonanie, że tylko na drodze takiego rozumienia stylu znaleźć można tajemnicę jego swoistości i sugestywnej mocy. W konsekwencji jeśli chcemy poznać istotę stylu, który jest wyrazem a więc w rzeczywistości dynamiką czy raczej ogniwem dynamicznym, nie możemy się tradycyjnie ograniczyć do opisu stylu, który przedmiot badania jakoby usztywnia,

[1]) Z. Łempicki, Zagadnienie stylu.

„ustatycznia“, który odbiera mu pulsowanie jego energii. Musimy odszukać linie jego dynamizmu. Musimy zahaczyć od strony nowych potrzeb badawczych o tzw. treść (jak zobaczymy — pojętą w zupełnie swoistym znaczeniu), jako o jądro emanujących sił, czy ich płaszczyznę wzmacniającą lub osłabiającą.

Jeśli nieodpartą prawdą jest fakt, że każda sztuka tryska ze złoża emocjonalnych nawarstwień twórcy [1]) i jest ich wyrazem [2]), jeśli przez nie przesącza się świat zewnętrzny zanim w kształcie gotowej wizji artysty stanie się przedmiotem odrębnego świata sztuki [3]) — to zaiste specjalną uwagę musimy poświęcić wyrazowi emocjonalności, która równocześnie jest przyczyną dzieła sztuki, jego istnienia i jakości, a już wyrażona — elementem jego treści. Im głębszy wyraz w dziele sztuki znajduje świat emocjonalny, który jak wiemy z psychologii jest zmienny, ruchliwy, prężny, o silnej tendencji do zmian nie tylko jakości, ale i napięcia i który wchodzi w rozmaite zależności ze światem woli i światem myśli człowieka, [4]) tym bardziej styl dzieła ma charakter dynamiczny.

W korespondencji K. Kossakowskiej uderza bardzo bogaty wyraz stanów emocjonalnych. Ma się wrażenie, że jest ona naładowana do granic eksplozji żywiołem uczuciowym, nastawionym przede wszystkim niby siła popędowa aktów woli na walkę ze światem otaczającej autorkę rzeczywistości.

Nie tylko ilościowość elementu emocjonalnego zasługuje na uwagę, ale także jego jakościowość. Paleta uczuć, które dochodzą tu do wyrazu jest ogromnie bogata. To nie jedno uczucie o artystycznie wielorakim wyrazie, lecz uczucia różne. Jest jednak rzeczą ciekawą, że wszystkie są jakoby spokrewnione, że leżą w jednej tonacji, w tonacji niechęci — gniewu, żeby je wyrazić dwoma krańcowościami pod względem napięcia dynamicznego. Tym bardziej należy to podkreślić, że stosunkowo rzadkie są dzieła sztuki, których czy motorem czy składnikiem treści

---

1) Wł. Heinrich, Psychologia uczuć, Kraków 1907, s. 225.

2) T. Grabowski, Wstęp do nauki literatury 1927, s. 58.

3) M. Sobeski, Filozofia sztuki, s. 346—9.

4) T. Grabowski, Wstęp do nauki literatury 1927, s. 58.

jest uczucie „negatywne“. Rzecz tego rozmiaru, co korespondencja K. Kossakowskiej, o takiej jednolitości tonalnej przy różnobarwności emocjonalnych składników jest chyba unikatem. Różnobarwność jest tu funkcją zarówno jakości uczuciowych jak i różnorodności napięć dynamicznych każdej z nich. Od nastroju przez wzruszenie i uczucie do krótkiego spięcia afektu — oto dynamiczna rozpiętość uczuć, dla której K. Kossakowskiej nie brakło nigdy trafnego, jasnego, mocnego — i skutecznego wyrazu.

W sztuce, w zależności od jej charakteru, uczucia mogą grać różną rolę; albo są one tematem, treścią pomysłów twórczych, albo ich pobudką, czynnikiem ukształtowania formalnego, albo wszystkim równocześnie.[1]) W literaturze stosowanej[2]) nastawionej na skuteczność w sposób najbardziej ścisły — wyraz jest narzędziem. To też, jeśli uczucie jest źródłem działania, zawiązkiem chceń, jeśli od jego jądra biegnie ładunek energetyczny ku osiągnięciu celu, tym pewniej bywa pobudką i motorem; treścią, tematem tylko w tej mierze w jakiej służyć to może praktycznej skuteczności. Korespondencja K. Kossakowskiej cała nastawiona na osiągnięcie celów, cała wyrzucona z gorejących fluktów emocjonalności, jest typową sztuką słowa, w której przede wszystkim trzeba mówić o uczuciu jako pobudce i o sile popędowej kształtującej treść, i o sposobach jakimi się uczucie wyraziło. Ze względu na charakter erupcyjny tej prymitywnej w swej przyczynowości sztuki trzeba — podpatrując owe sposoby — unikać pojęcia: technika. Nic nie zdradza tu przemyśleń, umiejętności, nic nie mówi o mozolnie osiąganej wprawie. Spontaniczność wyrazu stawia nas tym bardziej wobec zjawiska stylu, w owym dynamicznym znaczeniu stylu, o jakim mówi Z. Łempicki, stylu, niejako konieczności, niejako samorodnej wypadkowej sił nieobliczanych, nieprzemyślanych: — żywiołu.

* * *

Nastrój zniechęcenia zabarwia sądy, kieruje strukturą przedstawieniową wypowiedzeń ujętych w kształt

[1]) Por. M. Sobeski, op. cit. s. 346 — 9.

[2]) Por. St. Skwarczyńska, O pojęcie literatury czystej i stosowanej (Szkice z zakresu teorii literatury).

planu: „Ja, Mości Dobrodzieju, straciwszy zdrowie i oczy, wzięłam rezolucję nieodmienną mieszkać w klasztorze, w oddaleniu (od) dworu, z wypuszczeniem dóbr w arendę i z uniknięciem wszelkiej przyjaźni, której się wyrzekam, bo nie chcę ani łaski, ani niełaski... (Listy 70, Do Eust. Pot. 1764).

Zniechęcenie nabiera tonów bolesności, staje się z nastroju uczuciem o akcentach dostojności:

„Wiek przechodzi zmierzając do wieczności i zapewne tam dopiero pokój mieć będziemy, bo tutaj nie wiem czy piekło lub czyściec odbywamy". (Listy 178, 1786 r.).

Rozżalenie może mieć charakter rozlewnego uczucia nie pozbawionego jednak nut heteronomiczności, jakiejś aktywności, która się zwraca przeciw jednostce:

„Tego zaś wytrzymać nie mogłabym (żebym) nie miała użalić się przed W. Panią Dobrodziejką, że przecież brat mój a mąż jej, gdyby był spytał się listownie kogo: a gdzie moja siostra?... Przecież wartam tego, aby brat mój przynajmniej chciał wiedzieć czyli żyję na świecie". (Listy 69, Do Marianny Potockiej, 1764).

Rozżalenie nasila się często u p. Kossakowskiej w dynamizm afektu, który wybucha przeciw rodzinie, domowi:

„A nie mówiłam nieraz, a nie pisałam sto razy, że lepiej trzymać z Rzeczypospolitą niżeli z dworem? Piękny zysk! Nietylko honoru, ale i substancji trzeba się teraz postradać... i wolę być wziętą na Syberję niż tu pod panowaniem (sc. Czartoryskich) mieszkać". (Listy 62, Do Eust. Pot. 1764).

Bardziej dojmująca niż rozżalenie gorycz, bo trudniej związać ją z pojedynczą określoną przyczyną, bo zwraca się przeciw całej rzeczywistości, bywa u p. Kossakowskiej nastrojem przepajającym całą treść wypowiedzenia:

„Nie chciałabym ja i teraz fatygować i inkomodować W. Panią Dobrodziejkę takiemi rzeczami, które są arcy staroświeckiej mody, to jest winszować takich rzeczy, co były przed wieki i życzyć tego, co wcale teraz na to nie ma mody, żeby się swoi kochali, albo życzyli sobie dobrze; tylko każdy sobie w tej dobie. Że zaś ja nie chcę być modną,

tylko rzetelną i szczerą wzdycham do Boga... urodzonego i przychodzącego na świat, aby dodawał zdrowia i lat długich. Więcej życzę, bo i pomyślności; ale temu nie poradzę. Jest tam na to p. Bryl i W. Pan Marszałek Nadworny" (Listy 11, Do Pelagii Pot. 1760.).

Charakterystyczna dla K. Kossakowskiej jest trudność z jaką nastrój utrzymuje się w nasileniu nastroju; przeradza się on w uczucie o określonym przedmiocie. I tak tutaj bezprzedmiotowa gorycz znajduje sobie jakoby poza zakresem swej nieokreśloności przedmiot, który stając się momentem przeorganizowującym nastrój w uczucie, daje mu jakoby ujście, rozwiązanie. Ów doczepiony do toku myśli p. Bryl, którego małżeństwa z Potocką, jako zakały dobrego imienia domu, nie mogła przeboleć, staje się tu w mechanice uczuciowego „changeant", momentem niby Deus ex machina zarówno nagłym jak skupiającym wszystkie refleksy emocjonalne. Przykład to typowy dla „mienienia" się uczuciowego wypowiedzeń K. Kossakowskiej.

Gorycz we wzmożeniu swej dynamiki dochodzi do gwałtowności buntu przeciw pewnym rzeczywistościom:

„Proszę JW. Pana czy to ta konfederacja Stanów Rzeczypospolitej stanęła aby posłowie piękne mowy i rzetelną prawdę w nich wyrażali? A cóż dalej będzie ta konfederacja wyrabiała? Czy Pana Jezusa w kolebce będzie kołysała? Uczciwe żarciki a Ojczyzna zginie". (Listy 198, Do Piotra Pot. 1788, z 22 grudnia, stąd owo „kołysanie Pana Jezusa" podyktowane doraźną aktualnością roku kościelnego). Uczucia o charakterze autopatycznym mają skłonność przesunięcia się w tonację heteronomicznych, bo w nich łatwiej znajduje autorka wyzwolenie od bolesności; to też łatwo zrozumieć jak dalece korespondencja K. Kossakowskiej jest siedliskiem uczuć heteronomicznych, uczuć, które są wyrazem ustosunkowania emocjonalnego względem drugich — i to w jakim bogactwie odcieni.

Zgryźliwość na poły z rozżaleniem każą jej napisać do Pelagii Potockiej:

„...od Im. Pana Starosty Szczerzeckiego nic nie mam i mogę to szczerze wyrazić, żem się nie powinna spodziewać, kiedym przysłała na papier kilkaset czerwonych zło-

tych, dopraszając się o korespodencję i odebrałam podziękowanie i tem się kontentować muszę. Co do panów siostrzeńców drogich, to już z półtora roku żadnego listu nie mam. Osobliwsza rzecz, że choćby nie z afektu, to przecież z polityki możnaby raz w rok napisać..." (Listy 126, Do Pel. Pot. 1771).

Żądna wiadomości istną złośliwością mści się na tych, którzy ją w tym względzie zawiedli: „Przybył tu JW. Pan Miecznik Halicki i JM. Pan Regent; prawdziwie można przyznać, że z lasu przyjechali, bo donieśli tylko, że grzybów mało się urodziło". (Listy 115, 1770). Złośliwość w przedstawieniu pewnych ludzi i sytuacji może być swą dynamiką dojmująca:

„P. Rudnicki pojechał się żenić; rozumiem, że przyjedzie za 9 miesięcy, bo będzie chciał być i na chrzcinach; a JW. Starosty Kaniowskiego interesa to tu codzień bierzmowane..."

Czy można złośliwiej wystawić stosunek plenipotenta do jego obowiązku — i krócej, dosadniej, bardziej dojmująco określić stan powierzonych mu interesów jak owym bierzmowaniem czyli uderzaniem po twarzy? Na razie zostawmy na boku technikę owej złośliwości mieszczącej się w skontrastowaniu „sakramentalności" i ich skojarzeń (chrzciny, bierzmowanie) z niesumiennością w rozumieniu autorki z jaką pełni plenipotent obowiązki.

W ogóle przedziwne efekty dla swojej złośliwości wydobywa K. Kossakowska ze skontrastowania różnych form „kościelności", świętobliwości — z przewrotnością, marnością ludzkiej natury, którą bez ogródek gdzie się da — odsłania:

„(Podczaszy koronny) ...Zgodził się ze mną na ratki, abym mu wypłacała co rocznie po sto tysięcy, a to niewiele, to tylko sześć kroć sześćdziesiąt tysięcy. Już tedy pewna jestem zdrowia i życia, bo to jest świętobliwy człowiek; będzie prosił Pana Boga żebym doczekała mu oddać wszystkie sumy. Po tej komplacji zachorowałam na zawrót głowy, a przecież pozdrawiałam, co jest znakiem świętobliwości JW. Czackiego".

Ironia stanowi często tło całych kompleksów sądów: „Moskwę mam w Twierdzy: niech Bóg nagradza pomyślno-

ściami za taki pokój i za nasze zdzierstwo. Ze Stanisławowa wyszła, ale z Twierdzy furaże biorą. Strasznie jesteśmy kontenci z tak pięknego pokoju". (Listy 74, Do Eust. Pot. 1764).

Nastrój ironiczny zbiera często w ostry sarkazm kiedy może zwrócić się ku określonej osobie; zanim kandydatura Poniatowskiego zarysowała się grozą w świadomości K. Kossakowskiej — wystarczy ostry sarkazm:

„Tu, w naszym kraju, najwięksi przyjaciele śmieją się z tej propozycji Poniatowskiego i wcale nie masz nikogo, coby aprobował. Ja zaś Szpinka mam myśl na Sejmikach podać na kandydata". (Listy 51, Do Eust. Pot., 1763). Szpinek — to prawdopodobnie żydek-arendarz. Sat est: Szpinak-arendarz i przyszły król Staś.

Duszą sporej części korespondencji K. Kossakowskiej jest gniew. Możemy za psychologią, która w kategorii gniewu wyróżnia kilka odrębnych form[1]) — odnaleźć tu przeróżne jego tonacje. Charakter eksplozywności w zestawieniu z przyczyną oburzenia i napięcie uczucia są elementami zmienności zarówno w barwie jak i w intensywności tych uczuć. Impulsywność, żywość temperamentu łatwo wytrącają autorkę z równowagi; przedsiębiorczość, poczucie własnej wagi ułatwia wyciągnięcie praktycznych wniosków z przeżywanych stanów duchowych — a przedziwne, godne podziwu zżycie z piórem pozwala listom uchwycić nie tylko nastroje i wzruszenia, ale i afekty, co wobec ich intensywności, krótkotrwałości i nagłości świadczy wprost o poufale bezpośrednim stosunku autorki do pisemnego wyrazu. Wreszcie — jak zobaczymy — nigdy nie brak jej wyrazu dla całej prawdy przeżywanego uczucia; K. Kossakowska nie uroni nigdy przez niedołęstwo pisarskie najdrobniejszego odcienia. Uczucie, które jest i motorem i treścią jej wypowiedzenia, jest w wszelkich swoich wymiarach zdecydowane artyzmem wyrazu.

Oburzenie zwraca się poprzez osobę korespondenta przeciw większej ilości winowajców, czy przeciw jakiemuś winowajcy zbiorowemu. Brak jednostkowości w przedmiocie

[1]) Wł. Heinrich, Psychologia uczuć s. 184 nn.

gniewu stępia nieco ostrze tej formy, nadaje jej pewną rozlewność.

„Dla Boga! gdzież serce w naszych W. Panach antenatów, kiedy tej mizernej familii Poniatowskich oprzeć się nie możecie?" (Listy 60, Do Eus. Pot. 764, własnoręcznie).

G n i e w zwrócony do jednostki ma całą swą zapalność, dynamikę, bezwzględność. Przygniata, miażdży, rani. Nie liczy się z nikim. Oto fragment listu do siostrzeńca, Dominika Potockiego, starosty Sokolnickiego, besztający go w zapalnym gniewie za umizgi do panny Świeżawskiej, niedostatecznej dla Potockiego partii:

„Lat trzy mieszkając w Warszawie, kłamstwa, łakomstwa jeszczem się nie nauczyła. W. Pan, raz bywszy i pierwszy raz i tak krótko, pochłonąłeś to wszystko w siebie z obyczajów warszawskich, żeś został szalbierzem i łgarzem. To jest dowód żeś się spieszył i exkuzowałeś się przed ciotką, że musisz na końcu maja stanąć u regimentu w Austrii. Są tu publiczne odgłosy w Warszawie, iż WPan sztandaru panny Starościanki Cudnowskiej pilnujesz. Bywszy ja matką WPana kazała bym ten sztandar przechędożyć. Fe, mospanie Dominiku! Chowaj sobie ten mój list, póki żyć będziesz, a pamiętaj, że tego dotrzymuję com obiecała, że gdy się dowiem o WPana umizgach lub zamyśleniach niezgadzających się z wolą starszych, nie tylko czynić, ale wyrok od WPana postanowiłam uczynić; i więcej już nad to wyrazić nie potrafię; tylko tem kończę, że bodajbyśmy byli nie doczekali WPanów mieć w swojej familii, co tylko wstyd i hańbę przynosicie, a nas tem męczycie i z torbą dalej po Polsce będziecie chodzić i żony na WPanów zarabiać będą, jak się już praktykuje tego świata, piękną swoją twarzą i nosem wysmukłym. ...Jedź że WPan zaraz za granicę, za dojściem tego mego listu i daj exkuzę dlaczego WPan siedziałeś do tego czasu. Czekam i jestem WPana ciotką i uniżoną". (Listy 130, Do Dom. Pot. 1771).

Przytaczamy ten długi fragment dla okazania wszystkich niuansów, którymi się mieni gniew, despotyzm; godny tej o t w a r t e j f u r i i jest pendant, list do p. Świeżawskiej, o pasji nieco p r z y t ł u m i o n e j w wyrazie, ale jakżeż mocniej, tryskającej siłą. Śledzimy ten trzymany na wodzy gniew,

tłumiony w wyrazie, przez zjadliwy makaronizm od „Mademoiselle” w nagłówku po bezwzględne: „W. Panna to sobie wyperswaduj, aby to była myśl Domu mego szukać okazji lokować WPannę w Domu naszym.” (Listy 131). Ten sam gniew dyktuje K. Kossakowskiej list do matki Dominika, Pelagii, gdzie stanowi on podłoże sądów ostrych, ciętych, przepojonych i furią i goryczą; irytuje ją pobłażanie matki:

„A i my też starsi teraz wszystko milczeniem zbywamy. Znak to jest, że przed tym u starszych był wrodzony afekt w głowie, nie tylko w sercu; a młodym napędzano zawsze z dołu do głowy... Więcej nie wyrażam. Panu Bogu dziękuję, że już mam lat pięćdziesiąt i że już więcej na nikogo z domu mego patrzeć nie będę...” (Listy 130).

Zna korespondencja K. Kossakowskiej obok licznych listów pędzących na fluktach gniewu perswazją, groźbą, w których moment wyzwolenia tkwi już w wyładowaniu despotyzmu, instynktu panowania[1]) — listy, gdzie gniew zżerając się w sobie samym, nie znajduje zadawalającego wyswobodzenia. To już nie prosty gniew, to wściekłość o najwyższym napięciu dynamicznym. To też jeśli tam wyraz mógł i musiał być mimo zwartości wylewny — tu dochodzi do wyrazu w kształcie niby zatykającego dech spazmu. Zwartość, lapidarność jest wprost fizjologicznym wyrazem afektu.

„...Stanisławów oddałam i wynoszę się z Ziemi Halickiej; niech w nią piorun trzaśnie i w Pana Podkomorzego. Całuję nóżki etc.“

Arcydzieło w swoim rodzaju! Zdaje nim sprawę Eustachemu Potockiemu (Listy 76, 1765) ze swoich perypetyj majątkowych. Nie mniejszym arcydziełem list o gniewie przeobrażonym w szatański uśmiech ironii, którym w całym otoku referowanych spraw beszta Piotra Potockiego za brak doglądu w sprawach majątkowych:

„...Winszuję JW. Państwu, że tak pięknie bawicie się; my zaś zawsze mękę pańską rozpamiętywać obligowani jesteśmy. Interesa JW. Pana nie idą tak pomyślnie jak zabawy JW. Pana.” (Listy 180, 1786).

---

[1]) Ph. Ribot, Psychologia uczuć, tł. Okuszko, W-wa 1901, s. 260.

Gniew szuka wyrazu, ujścia, wyzwolenia w dynamice przekleństwa. Piekielna szczerość bije z takich odezwań:

„Bodaj djabła zjedli ci co się wdawali; poczciwego słowa nie warci!” (Listy 28, Do Pel. Pot. 1763), albo: „...Prawdziwie, jeżeli tak będzie, niech Bóg przez swoją wszechmocność powietrze dopuści, kiedy się mają rodzić ludzie na zgubę drugich niewinnych...” (Listy 111, 1770).

Zdaje sobie sprawę K. Kossakowska z owej wrogości względem świata, którą zieją jej przeżycia; przejmuje ją ona niekiedy grozą, jaką budzić musi uświadomienie w sobie nienawiści jako dyspozycji:

„Na cóżby się zdało aby żyć między takimi, których bardziej trzeba nienawidzieć, niż kochać; a nienawiść nie jest cnotą, ale codzienną okazją do grzechu.“ (Listy 118, Do Pel. Pot.).

To też nie brak w tej korespondencji tonu rozpaczy: „Ja to tylko wyrażam, że tym zazdroszczę co umierają.” (Listy 96, Do Pel. Pot. 1770). Rozpacz pogłębia się w miarę uświadomiania sobie dystansu pomiędzy własnym „ja” a światem. Dystans ten zawsze ogromny, przeżywany i uświadamiany boleśnie, napełnia K. Kossakowska pogardą. Ileż jej odcieni w tej korespondencji! Nie płynie ona tylko z wysokiego rozumienia domu Potockich, z buty, ale przede wszystkim z rozumienia małości i marności otaczającego świata. Nawet w tej bucie, która kazała pani uchylić się przed prezentacją królowi Stasiowi w ogrodzie z uwagą „Żem nie kwiatek, abym w ogrodzie prezentowana była...”[1]) tkwi pogarda dla jakiejś rococowości życia, drobiazgowości pozbawionych duszy zwyczajów obcych. Ci, którzy z pogardą mówią o „warszawistach” mieliby patronkę w K. Kossakowskiej; umie ona zlekceważyć nowiny zapewnieniem: „ale to wszystko gadanie tylko warszawskie takie jest...” (Listy 90, Do Pel. Pot. 1769). Pogardą przejmuje ją tchórzostwo:

„Wielu tu twierdzi, że słychać było strzelanie. Ja głucha to tego nie słyszałam, ale co na oczy, to jeszcze widzę, że się tu bali Warszawie”. (Listy 98). Tym bardziej pogarda

[1]) Dodaje: „Przyjechałam nie do zwyczaju warszawskiego, ale ze zwyczajem swoim. Wiem, że król Imci jest Polak i ja jestem Polka; zna imię moje i mnie samą...” (Listy 81 n).

staje się dojmująca i zbroi się w żądło sarkazmu, gdy może się skoncentrować na jednostce:

„Szczerze JW Pani Dobrodziejce wyrażam, że jeszcze nie wierzę aby miało być jakie niebezpieczeństwo koło Lwowa, bo gdyby miało to następować to J. Kicki, Starosta Lwowski, byłby tu kuryerem pewnym, bo by się bał żeby go kto nie wziął na smycz, gdyż gotową ma suczka, którą nosi.” (Listy 85).

I marna interesowność przepaja ją pogardą dla natury ludzkiej:

„Księżnej Marszałkowej ciało przyprowadzili do Kapucynów; nikogo z krewnych ani z przyjaciół, bo dzieci i krewni do wiosek należą i do substancji, a do ciała bez duszy nie.” (Listy 241, Do Pel. Pot. 1791).

To poczucie dystansu wypełnione pogardą daje mocne odczucie obcości, przeżywane boleśnie, niekiedy, choć rzadko, wyrażone skargą:

„Ja, Mości Dobrodzieju, tułając się z kąta w kąt i litery jednej nie miałam od nikogo; ani też nie potrafiłabym była pisać w tym nieszczęściu ostatnim...” (Listy 70).

Nie będziemy już studiować ciekawego nawarstwienia uczuć, rozwoju jednego z nich od wzruszeń prostych do złożonych, czy to drogą ewolucji, powstrzymania rozwoju, łączenia ich, mieszania czy zespolenia.[1]) Zaznaczmy tylko, że imponuje prosty, zwarty wyraz kompleksów uczuciowych, gdzie każdy moment przeżyć nasycony jest emocjonalnie uczuciami różnymi[2]) i to o pokaźnym napięciu dynamicznym. Wstręt do koligacji z Brühlem nie zacicha w momencie zadowolenia z gruntowanej potretem ojca malowanej galerii przodków:

„Serdecznie się cieszę, że WPan Dobrodziej chcesz tę pamięć uczynić dla domu naszego; jednak nie życzę, aby skoligaconych kazać malować, osobliwie Brühla, bo drudzy Potoccy, i malowani, brzydzić się tem będą. Toć i umarłym nie trzeba na złość robić”. (Listy 11, Do Eus. Pot. 1759).

---

[1]) Ribot, Psych. ucz. s. 310.

[2]) Por. Paul Sollier, Le mécanisme des emotions, Paris 1905, s. 83 i Moritz Geiger, Bemerkungen zur Psychologie der Gefühlselementen und Gefühlsverbindungen, Leipzig 1904.

Ten wstręt do Brühla jako do powinowatego wzmaga wszelką z innych źródeł płynącą ku jego rodzinie niechęć. „Przysunięcie" w wyrazie „familijnej" przyczyny niechęci, służy do wyrażenia niechęci ku niemu ze względu na jego działalność publiczną; powiązanie obu spraw w formacji pseudo-życzenia jest wprost znakomite swym emocjonalnym napięciem:

„...suplikuję ażebyś perswadował Grafowi Brylowi, ażeby tej monety co w Spiżu narobił do Polski nie posyłał, tylko ją wyexpensował na rozwód J. Pana Starosty Warszawskiego,[1]) bo jak dobre było postanowienie tak moneta nie lepsza."

* * *

Rzucając przykłady odcieni jakimi się mieni w tonach niechęci i gniewu emocjonalność pani Kossakowskiej zaklęta w wyraz dzieła epistolograficznego — przebiegliśmy nie tylko rozmaite tony jakościowe i ilościowe w jednej kategorii tonalnej, ale i uprzytomnieliśmy sobie ich kontakt ze światem, do którego się przez nie K. Kossakowska zwraca. Od niechęci, niezadowolenia poprzez oburzenie, gniew, wściekłość, dotarliśmy do pogardy, która podkreśla dystans jednostki do świata. Zwróciliśmy uwagę na poczucie obcości jaka cechuje ją w stosunku do ludzi, do współczesności. Docieramy w tym punkcie do tajemniczego świata osobowości autorki, do świata, z którym się czasem zdradza, którym się czasem pośrednio wyraża, ale który strzeżony zazdrośnie, wyjątkowo tylko przez bezpośredni wyraz ułatwia nam wgląd w siebie. Obok bowiem owego gniewu i furii, owego oburzenia na świat i ludzi, niezadowolenia, którym kipi cała korespondencja, obok a raczej pod nim znajduje się świat wewnętrzny inny, bardziej głębinowy, prawdziwy, świat praprzyczyny doznań emocjonalnych — świat poczuć, z którego rodzą się tamte warstwy emocjonalne, przez wyraz swój nam dostępne.

Rozważania Maxa Schelera czynią nam oczywistymi istnienie uczuć o różnych głębinowych zakorzenie-

[1]) Syna, ożenionego z Potocką.

n i a c h.[1]) I potoczność wie o uczuciach głębokich i powierzchownych; łatwa nawet obserwacja życia mówi, że pierwsze kryją się wstydliwie, unikają wyrazu, a trochę poważniejsze introspekcyjne zadumanie pouczy, że te właśnie uczucia rodzą inne, dla wyrazu których nie odczuwamy potrzeby zahamowań. Nie zastosujemy tu schematu owej „głębinowej" drabiny uczuć Max Schelera, który chcąc wykreślić linię uczuć ku głębi, dzieli ją na cztery kategorie od uczuć zmysłowych przez duchowe po poczucia osobowościowe.[2]) W poszukiwaniu przyczyn dynamicznych stylu K. Kossakowskiej wystarczy poszukać nam przyczyn owej bogatej palety uczuć gniewu, zastanowić się czy płyną one po prostu z łatwej skłonności do irytacji, czy też mają swą ojczyznę w głębszych pokładach duchowych, czy nie wyrastają na pokładzie innych uczuć — głębokich. Zastanówmy się czy korespondencja K. Kossakowskiej zdradza nam jądro osobowości, określone głębinowym życiem uczuć osobowościowych (Persönlichkeitsgefühle).

Gniew i te wszystkie poruszenia emocjonalne, których bogatą skalę omówiliśmy, znamionują jej i n d y w i d u a l n o ś ć, jej „ja" skłócone ze współczesnością. Ale już ta sfera „Ichgefühle", „rein seelische Gefühle" (według skali głębinowej Max Schelera) — pozwala dojrzeć po za sobą u c z u c i a w ł a s n e j o s o b o w o ś c i, która otworzy nam może drogę do uchwycenia t a j e m n i c z e g o ś w i a t a, ukrytego motoru duchowego w postaci uczuć d u c h o w y c h, o s o b o w o ś c i o w y c h (geistige Gefühle, Persönlichkeitsgefühle).

---

[1]) M. S c h e l e r, Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik 1916, s. 343 n.: „Die Nichtvermischung zu einem Gefühl wie sie bei Gefühlen von so verschiedenen T i e f e n l a g e n besteht, kann anderseits geradezu zur Kennzeichnung dafür dienen, dass Gefühle nicht nur von verschiedener Qualität, sondern ausserdem auch von verschiedener T i e f e sind."

[2]) tamże: „Dieses phänomenale Merkmal der „Tiefe" des Gefühls finde ich aber nur wesenhaft verbunden mit vier wohl charakterisierten Stufen des Gefühls die der Struktur unserer gesamten menschlichen Existenz entsprechen. Es gibt: 1) Sinnliche Gefühle oder „Empfindungsgefühle" (Carl Stumpf), 2) Leibgefühle (als Zustände) und Lebensgefühle (als Funktionen), 3) rein seelische Gefühle (reine Ichgefühle), 4) Geistige Gefühle (Persönlichkeitsgefühle).

Pod przysłowiową już butą, pod przysłowiową dumą K. Kossakowskiej, którą zbyt pohopnie wiąże się poprostu z jej „Potockością” i żądzą wpływów opartych o bogactwo, kryje się potężne rozumienie swojego „ja“, własnych wymiarów odrębnej osobowości. Dumna pani z dumą ze swej odrębności, która skazuje ją na duchową samotność zdradza się parę razy mimochodem:

„Co zaś moje szkody, to ani JW Pana Dobrodzieja, ani mnie nie są warte, abym miała preferować prośbę i ukłon mój... Wolę szkodować, niż się kłaniać; takiego humoru jestem“ (Listy 74, Do Eust. Pot.). Zdradza się tu z tą wspaniałą dumą, której miarę rozumiał Żeromski, każąc motywować Przełęckiemu własne bohaterstwo zwięzłym: „bo takie są moje obyczaje”.

Zuchwała szczerość, która czyniła ją towarzysko i nieprzyjemną i niebezpieczną nie była łatwym w jej pozycji socjalnej poczuciem bezkarności; lecz także nielękliwym, prostolinijnym wyrazem uszanowania dla własnej osobowości:

„...do tych zaś mam wstręt co się dmą, a nikt tego nie uważa i z wizytą nie bywam, bo, co w myśli to i w sercu; inaczej żyć nie umiem...” (Listy 77).

Najgłębsza człowiecza dostojność i najprawdziwsza żywotność nie zamyka się w kręgu indywidualności, lecz tkwi w tych głębinach, gdzie rozgrywa się prawda ogólno-ludzkiej doli i ogólno-duchowej rzeczywistości. U niewielu wysoko wewnętrznie rozwiniętych jednostek pokłady te duchowe są świadomym fundamentem duchowych rozgałęzień. U dna ludzkiej rozbudowanej osobowości tkwić musi zdecydowane przeżywanie faktu ludzkiego przemijania jednostkowego i trwałości człowieka w jego łańcuchu gatunkowym, ustosunkowanie przeżyciem do wiekuistości, do życia i śmierci, do przeszłości i przyszłości w zasięgu pozajednostkowym. W korespondencji K. Kossakowskiej podpatrzyć możemy owe najgłębsze jądra osobowościowych przeżyć w dumnej majestatyczności z jaką autorka czuje się towarzyszką prochów dawnych.

„Chcę być sama szyldwachem przy tych prochach tam leżących; chcę patrzeć na czynności poważne i dla wspaniałości kraju fundowane, chcę i leżeć z niemi, z których miałam ozdobę życia; a czas też przychodzi zamknąć się przed światem i myśleć bez wesela o przenosinach“. (Listy 146, Do Pel. Pot. 1771).

Miłość dla dawności płynie z poczucia solidarności względem czynów szlachetnych, wielkich a minionych; z niej gniew przeciw współczesnej małości:

„Ja więcej pisać nie mogę, tylko sercem ubolewam, przypominając sobie czyny antecesorów naszych, i myślą mówię do JW Dobrodzieja: jesteście sukcesorowie, ale nie naśladowcy, bo krew jedna i imię, ale miłość ojczyzny taka w moich Dobrodziejach jak do macochy, nie do matki. Tak wyrażam, bo serdecznie ubolewam i żałuję, z serca przywiązana jak do brata, w którym chciałabym widzieć i w jego sukcesorach Stanisława, Jędrzeja, Feliksa, z którymi ja siedzę i prochy adoruję, bo mam co, choć krwi nie masz, ale w prochach wspaniałość umysłu szanuję”. (Listy 63, Do Eust. Pot. 1764).

W tym mocnym zespoleniu z przeszłością, której wspaniałość wykreślały czyny przodków tkwi zalążek owej rodowej dumy tak zasadniczo cechującej K. Kossakowską. W nim również tkwi wspaniałe, majestatyczne poczucie związku z przyszłością — poczucie, że się w łańcuchu rodowym jest ogniwem:

„...żadną miarą nikt rozumny i zważający antecesorów naszych kroki nie może życzyć lub myśleć aby nie być jednym ogniwem złączonym z domem swoim... Mieliśmy praktyki w antecesorach naszych, których naśladować w płci JW Państwa jest wielka powinność, osobliwie w takim czasie, jak teraz Ojczyzna!... Te zaś przykrości które między sobą mieliśmy zostawmy potomkom naszym; potrafią oni w czasie sposobnym odkopać w myślach swoich to co my teraz zagrzebiemy, a gdy nie będzie inszej zabawy i to nie będzie z naganą, że kiedy trzeba umiemy się kochać, kiedy potrzeba umiemy się gniewać”. (Listy 41, Do Eust. Pot. 1763).

Silniej bije z tej korespondencji poczucie wiekuistości doczesnej, gruntowanej łańcuchem pokoleń —

niż wiekuistości jednostkowej — wpatrzonej w oblicze Boga. Ale i odczucie Boga jako ostatecznego celu i najwyższego prawa człowieka, przed którym odpowiedzialnością trzeba się wyrachować — jest wewnętrzną rzeczywistością naszej epistolografki:

„Ta moja exkuza będzie przed światem i Bogiem, który jeżeli mnie pierwej zabierze ze świata tem się exkuzować będę..." (Listy 146, Do Pel. Pot. 1771).

Powaga, dostojność z jaką przeżywa dolę ludzką w jej elementarnych niezależnych od socjalnych położeń zarysach — każe jej mówić, o śmierci jak o przenosinach, jak o momencie za którym odżyje w właściwej formie sens życia:

„Już my, moja Mości Dobrodziejko, padli na taki czas, w którym nie masz więcej odetchnienia, tylko jedna śmierć! Bo któżby sobie życzył żyć z mataczami, szalbierzami i z niepoczciwego ludźmi charakteru? nie lepiej za to zrobić wprędce co zawsze (zrobić wypadnie); bo śmierć zawsze być musi". (Listy 117, 1730).

Stąd raczej duma niż ból nad grobem bliskiego:

„Jest to niedziel ze trzy, że publicznie odpowiedziano mi, że brat nasz pod Berszadą zginął. Dałam rezolucję, że go JW Panowie będziecie w nogi całowali, bo za wiarę zginął, jak się moje Imię postara o kanonizację". (Listy 80, Do Pel. Pot.).

U dna osobowości p. Kossakowskiej tkwi miłość dawności, miłość tradycji, stąd jej konserwatyzm nie tylko obyczajowy, ale i kulturalny; stąd jej sarmatyzm. Krzywdą by było niechęć do modnej wiedzy, deptającej cnotę zwać u K. Kossakowskiej poprostu obskurantyzmem; jest tu nuta dostojna i wysoka. Kampania przeciw królowi Stasiowi i takie ma oblicze:

„...Nie masz się czego już spodziewać aby był Polak prawdziwy w powadze, bo wszyscy przez sciencye zagraniczne arlekinami się porobili; a najwięcej ten, który wszystkie sciencye pozjadał, jest przyczyną i okazją starożytność wyrugować z Polski, za którą cała jej familia wyjechała: miłość Boga, posłuszeństwo (dla) kościoła, przykład nabożeństwa, uszanowanie rodziców, miłość prawdziwa małżeństw, afekt

rodziców dla dzieci, pobożność, sprawiedliwość, miłosierdzie, przyjaźń ludzka, rzetelność...” (Listy 136).

Miłość dawności łączy się najściślej z kultem polskości, dalej z miłością ojczyzny, które to słowo wymawia z czcią a pisze dużą literą. Zaprawdę trzeba wszelkie posunięcia K. Kossakowskiej o rezonansie publicznym rozpatrywać pod dwojakim kątem widzenia: jako wyraz takiego czy innego rozumienia ówczesnej (jakże trudnej!) polityki — i jako odruch patriotyzmu. Rażą jej stosunki z Kreczetnikowem czy przyjaźń z Józefem II, ale i to kwestia patrzenia na szanse Polski w owym nieszczęsnym wieku XVIII-ym dezorientującym nieraz najuczciwszej nawet woli patriotów; u dna jednak posunięć politycznych K. Kossakowskiej jest miłość ojczyzny, której korzyść widzieć ona może mętnie, niejasno. Ileż miłości ojczyzny mieści się w jej bolesnym lamencie, ileż bólu w zrozumieniu ironii dziejowej, ileż załamania rąk nad historycznym tragizmem przeżywanej chwili, np. w liście do Piotra Potockiego, w którym nawiązując do spotkania St. Augusta z Carową i potem z cesarzem austriackim („ten się z nim widział przez 5 kwadransów”) dodaje:

„Uściskali się serdecznie przy wyjeździe. Duchowni się cieszą, że się ich spełniły prośby za zgodę Panów chrześcijańskich; ale Polska korona srodze utrapiona, bo za nią nikt się nie modli...“ (Listy, Do Pel. Pot. 1787).

Miłość ojczyzny trzeźwa i bolesna każe spojrzeć na dziejowy tragizm Polski nawet z poza oparów chrześcijańskiej powszechnej miłości, co daje ujęciu prawdy grymas ironii.

Ilekroć mówi o Rzeczypospolitej tylekroć z pod pióra jej wydobywa się ton dostojny, majestatyczny; z charakteru czasów, w których żyje wypływa, że słowa jej nabierają akcentów oburzonej skargi:

„Cóż to niema prawa Rzeczypospolita nie tylko wyrzucać na oczy, ale i sądzić i karać? Nie masz ludzi na oddanie władzy hetmańskiej? Niemasz i nie będzie, bo dobrych nie chwalicie, a złych nie karzecie. Co to znaczą te opisy i przysięgi w tych magistraturach? Na co opisywać i stanowić prawa?...” (Listy 195 n, Do Piotra Pot. 1788).

Miłość ojczyzny, obejmująca jednym uczuciem wszystko co polskie, każe jej z najgłębszym przywiązaniem odnosić się do języka polskiego, każe go bronić przed zakusami obcych wpływów, przed supremacją języka obcego. Nie litościwa obrona rzeczy nikłej i biednej, ale duma z wartości zapoznanej bije ze wspaniałych słów K. Kossakowskiej, gdy po polsku odpisuje Marii Antoninie elektorowej saskiej na jej francuski list, którym poleca swego męża względom możnej przyjaciółki saskiego domu:

„...Rodowitym językiem, jakim z dziadem Waszej Elektorskiej Mości antecesorowie imienia mojego zwykli byli mówić, oświadczam żebym z obowiązków wypłacenia się ojczyźnie powinnych nie życzyła jej następcy, tylko takiego, w którymby krew z wiekopomną sławą kilkadziesiątletnim pokojem krew narodu oszczędzająca, złączona z krwią w osobie Waszej Elektorskiej Mości daj Boże wiecznie trwającą Jana III, mogła i powinna jej być miła".

Z tych samych źródeł bije miłość do wszystkiego co rdzennie polskie: do zwyczaju i stroju w którym chciałaby widzieć wszystkich swoich bliskich. „A Jaś, jak będzie od JWPani Dobrodziejki dysponowany, ciekawam. Ja życzyłabym, aby po polsku chodził i Polakiem był" (Listy 134) — pisze do Pelagii Potockiej.

Najgłębsze pokłady uczuciowe nieczęsto jak wspomnieliśmy dochodzą u p. Kossakowskiej do bezpośredniego wyrazu. Tajemnicza powaga z jaką się w niej rozgrywa odczuwanie życia i śmierci, musu, woli, cierpienia i losu człowieczego, głębokie rozumienie związku rodowego z przeszłością i przyszłością, duma z jednostkowej odrębności i równie dumne jak pokorne pojmowanie siebie jako ogniwa w łańcuchu, namiętna, rozumowo uzasadniona, miłość dawności, kult tradycji, sarmackości, dostojny związek z polskością, miłość ojczyzny — oto jądro jej osobowości, w której emocjonalne poruszenia stanowią najistotniejszą jej wewnętrzną prawdę, częściowo skrytą z natury rzeczy, częściowo skrywaną świadomie. Ale na tych emocjonalnych głębinowych pokładach nawarstwiają się inne; wydaje się jakoby te właśnie pokłady rodziły inne. Zetknięcie z rzeczywistością czasów współczesnych zapala iskrę gniewu, oburzenia, pogardy, tych uczuć których pełny

i tak wspaniale dokładny wyraz obserwowaliśmy w korespondencji. Nie wynika to jednak z jakiegoś niezrozumienia czy potępienia doczesności. Przeciwnie. Pani Kossakowska wieczność rozszerza na doczesność. Zwrot do przeszłości nie oznacza niezrozumienia dla teraźniejszości, lecz przeciwnie: świadczy o wielkim w jej pojęciu znaczeniu teraźniejszości, jako areny dla zdobywanej wspaniałości duchowej; krytyka współczesnego człowieka nie wynika z niskiego rozumienia człowieka w ogóle, z widzenia go w ramach małości, lecz przeciwnie: z kultu dla jego wielkości in potentia. Brak pobłażliwości jest ukochaniem wielkich miar.

Tak więc w walce K. Kossakowskiej ze światem jej współczesnym spotykają się bez przyłbicy dwie siły: potęga dawności i tradycji, głęboko zakorzeniona jakaś odwieczność tubylcza — z inną potęgą: życiem rzeczywistym, mocnym tym, że właśnie jest. Krytykowana arlekinada rozumu, interesowność, zwycięska małość współczesnego jej, przez pół obcego w Polsce świata — w jej indywidualności, w jej gniewie staczają walkę z tym, co przez linię jej osobowości reprezentuje inna, duchowa rzeczywistość. W tym starciu jest rozpęd, moc, w nim właśnie tkwi tajemnica dynamiki wyrazu: istota stylu.

Zarówno w treściach tej korespondencji jak i w widnych z poza nich ich pobudkach odnajdujemy w ten sposób dwie siły, płynące z odmiennych źródeł i z odmiennych kierunków, które w indywidualności autorki spotykają się w wewnętrznej prawdzie jej przeżyć, a ta dążąc do realizacji przesącza się przez słowo kształtując je w sposób artystycznie pełny. Nie „negatywne" uczucia niechęci-gniewu są źródłem jej dążeń, prą ku skuteczności jej list — lecz uczucia „pozytywne" o wielkim nasyceniu i głębinowych wkorzenieniach.[1])

* * *

[1]) Sprawdzałoby się tu zdanie M. Schelera: „Alle Willensrichtung auf die Realisierung positiver und vergleichsweise höherer Werte geht ursprünglich niemals aus negativen Gefühlszuständen als Quellen, sondern aus positiven Quellen hervor". (op. cit. 361).

Rozpatrzywszy podstawę dynamizmu w stylu K. Kossakowskiej i składniki jego momentów emocjonalnych (w nich się wyraża energetyczne zetknięcie dwóch sił pozaindywidualnych w osobowości i indywidualności twórczej) — zastanówmy się jakim narzędziem artystycznego wyrazu posłużył się ów dynamizm, dzięki jakim środkom przejawił się stylem. Zbadajmy czy mamy w tej korespondencji do czynienia z jakąś wypadkową środków, z czymś jednolitym (co by wskazywało, że walka jest dokonana zanim doszło do wyrazu), czy też znaleźć tu możemy dwojakie środki wyrazu przynależne do dwóch ścierających się sił, co by wskazywało, że nie refleksem walki jest ta korespondencja, lecz jej momentem.

Rzućmy okiem na słownik K. Kossakowskiej; rozpatrzenie zasobów leksykalnych i sposób posługiwania się nimi da nam wgląd w artystyczny materiał, który ma autorka do dyspozycji.

Baudouin de Courtenay wskazał, że nawet jednostka posługiwać się może różnymi typami języka; inny jest język codzienny, język wykładowy, język kaznodziejski, język chwil uroczystych itd. Ale nawet w języku jako narzędziu codziennych potrzeb są różne odmiany. Inaczej mówimy w najzwyklejszych sprawach naszej codzienności, inaczej w momentach pełnych namaszczenia. Inaczej prosząc o szklankę wody, inaczej karcąc. Jeśli język korespondencji jest par excellence językiem potocznym[1]) — to w obrębie tego języka potocznego znajdują wyraz na prawach równouprawnienia życiowego różne odmiany języka w zależności od charakteru przeżyć, ich różnorodności. Przeżycia płynące nurtem jednej linii dynamicznej wyłonić się muszą w wyrazie jednym typem językowo-stylistycznym. Jeśli do wyrazu dochodzi żywotność wewnętrzna o prężności walki, jeśli ta walka nie jest już czymś przebrzmiałym w chwili twórczego wypowiedzenia — istnieć musi w rzeczywistości wyrazu nie jeden typ językowo-stylistyczny, lecz typów takich więcej. Na podstawie poprzedniej analizy mamy prawo w zasobach językowego wyrazu

[1]) U K. Kossakowskiej z całą niepoprawnością w ujęciach składniowych czy fleksyjnych.

szukać dwojakiego typu. Kiedy treści wypowiedzeń K. Kossakowskiej nacechowane są majestatycznością, powagą, wyniesioną energią emocjonalnych poruszeń z największej głębi wewnętrznej prawdy — tylekroć słowa mają zabarwienie uczuciowe dodatnie i charakter odświętny. Należą do słów używanych raczej rzadko, w określonych zawsze warunkach przeżyć duchowych; w zespoleniu kontekstowym z innymi słowami tego typu, tworzą leksykalnie materiał wypowiedzenia odświętnego, uroczystego, dostojnego.

„Rodowity język" (Listy 45), „Ojczyzna", „powaga", „miłość", „wielkość", „antecesorowie", „los", „antenaci", „krew", „imię", „oręż", „wiekopomność" — każde z tych chyba nieczęstych w codzienności słów jest wyrazem specyficznego napięcia emocjonalnego — i swoistym elementem stylu epistolograficznego K. Kossakowskiej. Słowa takie zestawione w kontekst zabarwiony nimi w sposób uczuciowo jednolity dają wyrazowi potęgę, moc płynącą od głębin:

„Niech oni tylko znają co ich anteceserowie znali, Boga kochali, Ojczyzny nie zdradzali, powagę swego urodzenia mieli, z błaznami się nie bratali, a jednak choć nie orężem, ale radą i wspaniałością utrzymywali powagę Ojczyzny..." (Listy 135, 1771).

Albo gdzieindziej:

„Interesa w wielkich okolicznościach idą za losem i dyspozycją Boga". (Listy 192 n., 1788. Do Piotra Potockiego — a propos chybionej kandydatury do laski sejmowej).

Słowa związane z natury swej treści z różnymi sprawami — w intencji wypowiedzenia zestawione, dają pokrewieństwem swych zabarwień emocjonalnych, intencją założony dysonans, niekiedy pobrzmiewający nutą tragizmu:

„JW. Moszczyński, kolega JW. Generała artyleryi Kor. rozwiódł się także z Ojczyzną, jak z żoną". (Listy 197).

Słownik uroczysty i dostojny ilościowo odgrywa mniejszą rolę, niż język irytacji i gniewu. Najczęściej jednak spotykają się w kontekście oba typy zespołów słownych. Wtedy poza irytacją i wzburzeniem, poza treściami w ten sposób nasyconymi emocjonalnie — dostrzegamy

głębię uczucia inną jakościowo, niżby sugerował gniew, który jest tu wyrazem pośrednim.

Język K. Kossakowskiej jest obfity, zróżnicowany i dynamicznie nasycony. Owemu dynamizmowi służy samo odstępstwo od gładzizny mowy salonowej, mowy sfer wyższych.

O jego bogactwie świadczy obfitość słów niezbyt zróżnicowanych w swej treści a podobnych w zabarwieniu emocjonalnym negatywnym, których nieraz prawie synonimiczna wielość oddaje mocne dynamiczne spięcie uczuć. I tak w jednym liście spotykamy w sensie „Schimpfwort'ów": błazen i arlekin (135—6); gdzieindziej czytamy:

„Jeden jest prostak, a drugi polityk — a obydwa diabła warci" — mowa o marszałku narodowym Mniszchu i o Wojewodzie Kijowskim Potockim Procie. „Diabeł" wyraża mocne napięcie gniewu; jest punktem szczytowym jako wyraz w słowie gniewu i oburzenia; skupia dokoła siebie jako punkt centralny inne słowa obelżywe; i tak np. w liście gdzie mowa (zdaje się) o wojewodzie kijowskim czytamy takie słowa i zespoły treściowe: „...basałyk... Hetman co nie wart niczyjej przyjaźni i utrapiony Prymas — Bodaj diabła zjedli ci co się wdawali. Poczciwego słowa nie warci... Chłystek... Szalwierz..." (Listy 28 n. Do Pel. Pot. 1763).

Nie brak K. Kossakowskiej słowa niby-potocznego, z odcieniem pogardy dla oddania niechęci. Opowiadając się przeciw kandydaturze na tron „krajowej" zapewnia że „...od kamrata najciężej znosić" (Listy 142. Do Eus. Pot. 1763). Chodzi tu o odmienne zabarwienie uczuciowe niż ma słowo: brat, rodak, towarzysz. Umiejętność doboru pogardliwego słowa sięga nieraz zenitu możliwości. Ileż lekceważenia dla nieładu prawnego w kraju w tym powiedzeniu, że wolałaby rezydować zagranicą, „aniżeli tu siedzieć i tych zwierzchności pokomponowanych słuchać".

Irytacja, pasja podsuwa całe zwroty, całe zespoły wyrazowe, których celem, wbrew pozorom, nie powiadomić, nie wysnuć jakieś plany, lecz dać wyraz afektowi. O znienawidzonym Brylu i jego monecie powiada w liście do Eust. Potockiego: „Raczej, że Bóg da taki czas, że za nasze wyniszczenie i on będzie z Polszczy wygnany z torbą.

JWPan Podskarbi zaś, chociażby mu się ten wypadek stanął, to już dawno do tego przyzwyczajony. Dałby to Pan Bóg, aby tam wszystkich z Warszawy i JWPana Dobrodzieja kto wypędził". Słowo: Bóg wprowadzone w tekst z innego typu mowy — tego odświętnego i uroczystego — nadaje słownictwu gniewu ton bluźnierczej pikanterii.

Koligacja Potockich z Brülem każe ze słownikowego arsenału pogardy i gniewu wydobyć jadowitą strzałę:

„...żeby się łączył z cyganami. Co mało gorsi od tej koligacji niebym nie mówiła" (Listy 16).

Instynkt słowotwórczy pozwala K. Kossakowskiej na tworzenie neologizmów o określonym zabarwieniu uczuciowym, harmonizowanych nim w kontekście:

„... lecz nie powinnam się spodziewać abyś JW W. M. Pan Dobrodziej miał kiedy azard jaki czynić i exekwować rady i konsylia Wojewody Kijowskiego, któren ma Swoich bieganów: Podstolego koronnego, Złotnickiego, Lipskiego i innych szalwierzów..." (Listy 31, Do Eust. Pot., 1763).

Stosowaniem zdrobnień kieruje również u K. Kossakowskiej ironia, złośliwość. Znienawidzonego Brühla nazywa np. „Brülkiem" (Listy 9), oddając w ten sposób zarazem ton najwyższego lekceważenia.

Specjalnością doboru leksykalnego K. Kossakowskiej jest trafność słowa, nie tylko w odczuciu jego treści, lecz i przez „obrazową siłę" jego zastosowania. Ileż np. charakteru obrazowego kryje się w lapidarnym określeniu:

„... Na Krystynopol... nie życzyłabym jechać, aby się nie zdawało, że się łasisz JWPan Dobrodziej pod protekcję". (Listy 50, Do Eust. Pot. 1763). Scenka zamknięta w dwóch słowach (łasisz... pod) ma w sobie wigor i prawdę, bo wywołuje w nas dobrze znany obraz łaszącego się psa. Mimowoli jakoby, niby przypadkiem, samym zbiegiem wyrażeń degraduje w odczuciu czytelnika człowieka do charakterystycznych zwierzęcych gestów i zwierzęcej psychiki:

„Rozumiem że komenda bezpieczna przy takich co swoim chcą być do śmierci, nie przy takich co chcą być promowani i tylko wąchają po wszystkich kątach profitów ..." I tu nie sposób pozbyć się obrazu psa.

Owe nadanie słowom pewnej dobitności niemal obrazowej, które zdumiewa trafnością a raduje nieraz

ostrym, gorzkim dowcipem, jest sprawą przeniesienia znaczeń:

„...O nowinach publicznych już stąd nie ma wcale co donieść tylko tyle, że żałuję substancji JWPana nieboszczyka Hetmana, ale wnuków nie, bo rozumu nie mają”. (Listy 34, Do Eust. Pot., 1763). Nieboszczykiem nazywa K. Kossakowska cieszącego się najlepszym zdrowiem Jana Klemensa Branickiego, którego skrytykowana w ten sposób ociężałość i powolność pozwala p. Cetnerowi ciąć lasy a generałowi Sołtykowi wkraczać na Litwę w 8 tys. wojska

Z tą samą łatwością nasyca słowa obcym im znaczeniem przez nadanie słowom o treści jednostkowej sensu typu, waloru pojęcia ogólnego. I to dzieje się na podkładzie zdecydowanego ujemnie zabarwienia emocjonalnego:

„.. gdybym ja była tak nierozeznana jak Pan Podskarbi tobym się także jakiego Bryla i Marszałka Nadwornego tu w Stanisławowie tak poradziła jak on”.

Funkcję wyrażania pogardy narzuca słowom i w ten sposób, że odosabia ich treść; mówi o ludziach kategoriami językowymi, które zwykle odnosimy do rzeczy: „.... (Wojewoda Kijowski) ma swoich bieganów: Podstolego Koronnego, Złotnickiego, Lipskiego i innych szalwierzów; to niech temi instrumentami wyrabia pomyślność dla tych, którzy preferują go nad wszystkich”. (Listy 31, Do Eust. Pot. 1763).

Jeśli K. Kossakowska chce nie tylko wyrazić swój gniew słownikiem, w którym najdobitniejsze miejsce zajmuje diabeł, potem błazen, i szalwierz — ale przerzucić go na korespondenta lub nim go przekonać, stara się wzbudzić w nim odrazę, obrzydzenie, niechęć graniczącą ze wstrętem. Wtedy brutalizuje swój styl; słownik wzbogaca o słowa i wyrażenia wulgarne. W bujnej atmosferze śmiałych przenośni i innych słów pełnych pogardy i gniewu mają takie słowa swoistą emocjonalną wymowę:

„Prosicie mnie JWPanowie, żebym jeździła oklep, bez kulbaki, bez strzemienia w interesie JW Państwa. Ja ani kredy tej Buczackiej nie rozumiem, ani tego zagwazdarza. Ci kucharze, co koło tego robią, to ingredyencye jakieś czynią co ani smaku, tylko śmierdzi zawsze. Wcale się

tego interesu Buczackiego nie podejmuję" (Listy 184, Do Pel. Pot. 1877).

Owe „kucharskie" zabiegi, które „śmierdzą" warte są takich wcale dyskretnie w łacinie skrytych czy łaciną odkrytych określeń, w których wulgaryzacja sięga w słowniku jaśnie Pani do zenitu, osiągając zamierzony efekt dynamiczny: „A nasze wojsko? Sedet in dupibus vestris. Śliczne tedy rzeczy. Żal się Boże koni i wozu i włóczęgi jak Faraonowe wojsko" (Listy 231, Do p. Milewskiego, 1790). Tak się wyraża gniew, że wojsko rosyjskie zna wszystkie kąty w Polsce. Śmiałość słowa jest u p.Kossakowskiej wielka. Wyprowadza ona treść listu z ram właściwego tematu, posługuje się ona wyrażeniami zatrącającymi o surowiznę prostactwa w sposób przenośny, t.j. nawet tam, gdzie to ze względu na właściwą treść jest zbędne, gdzie to służy wtórnie stwarzanej fikcji. Zwątpienie w sprawiedliwość sądów wypowiada w ten sposób:

„... JW Pan Dobrodziej wyraził się... że życzym poczciwych i sprawiedliwych sędziów..., ale najpewniej trzebaby takich porodzić i toby chyba za dziewięć miesięcy byli, toć poniewczasie" (Listy 10, Do Kl. Br., 1757).

Zbliżamy się do określenia roli słów obcojęzycznych w korespondencji K. Kossakowskiej, do określenia stopnia i jakości jej makaronizmu. Nie zapominajmy, że językiem listu jest język potoczny, a język potoczny ówczesny roił się jeszcze od makaronizmu łacińskiego, a już od makaronizmu francuskiego, zwłaszcza w wyższych sferach społecznych. W języku K. Kossakowskiej zasób słów obcojęzycznych nie naturalizowanych — jest nie wielki; nie możnaby języka jej listów nazwać stricte sensu językiem makaronicznym. Być może, że wolno nam się tu dopatrzyć pewnych wpływów nieświadomie przejętych od poetyki wieku oświeconego, stojącej na gruncie puryzmu. W języku K. Kossakowskiej odgrywa sporą rolę pewien zasób słów z języka łacińskiego przystosowanych do polszczyzny. Są to słowa takie jak antecesorowie, antenaci, dyspozycja, afekt, konkludować, limity i td. Posługuje się ona tym typem makaronizmu w zakresie mowy poważnej (np. w sprawie interesów) i uroczystej (np. w momentach moralizowania). Spotykamy się z nimi tam, gdzie dochodzą do wyrazu głębinowe

pokłady jej uczuć. Zważywszy, że typ makaronizmu łacińsko-polskiego leży na szlaku tradycji polskiej i pamiętając o typie uczuciowego stosunku K. Kossakowskiej do przeszłości, do dawności, do tradycji, łatwo nam zrozumieć dlaczego wtedy występuje takie właśnie a nie inne źródło poszerzające słownik K. Kossakowskiej. I na tym odcinku stwierdzimy także swoistą formę w jaką się obleka jedna z sił przenikająca dynamizmem walki styl epistolograficzny K. Kossakowskiej.

Owa druga: współczesność z którą indywidualność walczy w imię głębinowych poczuć i sił tkwiących u dna osobowości znajduje również swój wyraz w formacji językowego makaronizowania. Modna francuzczyzna daje K. Kossakowskiej pewien — nie wielki zresztą — zasób słów czy to przyjętych już przez życie światowe jak: „asamble", „sentyment", czy to przenośnie ze swobodą zastosowanych jak w takim np. powiedzeniu:

„... bo nie ma żadnego poczciwego tylko wszyscy szalwierze do g a r n i t u r u". (Listy 30, Do Eust. Pot. 1763).

Najczęściej jednak wygrywa K. Kossakowska zapomocą słowa o żywym pochodzeniu fracuskim jakiś ton dynamicznej ironii przez zestawienie łączącej się z nim atmosfery salonowości z prostackością, związaną z innymi słowami kontekstu, co wyraża krytycyzm autorki w stosunku do rzeczywistości:

„Chwalę tym wszystkim którzy do Lwowa nie jadą, do tak pięknej kompanii, gdzie w p y s k i biją na a s a m b l a c h". Kontrast w aurze assocjacyjnej słów o odmiennej „przynależności socjologicznej".

Zupełną oryginalnością w tych listach z XVIII wieku są wtręty ruskie, zarówno w postaci poszczególnych słów jak i typowych zwrotów. Wyrażają one mocną tubylczość kresowej pani, czasem chęć regionalnego zabarwienia przedstawianej a lokalnie określonej sprawy. Ponadto prostactwem za jaki uchodził język ruski, chłopski, zyskuje korespondencja ton nowy, świeży, mocny; lament z ruskim przyśpiewem daje wrażenie czegoś odkrywającego głębię człowieka, niby okrzyk pierwotny wybuchający z pod gładkich warstwic kultury. Oto fragment lamentu nad powikłanymi stosunkami w Rzeczypospolitej:

„A J W. Sędzia Lubelski (?) Siedzimy blisko roku na Ukrainie! Hospody pomyłuj!" (Listy 197).

Trafność określeń, zdecydowanie emocjonalne nastawienie słownika na funkcjonalność nakazujące autorce odstępstwo od zasadniczego znaczenia słowa, bogactwo wyrażeń, właściwy ich dobór, umiejętność kombinowania słów o różnych lingwistycznie źródłach, instynkt słowotwórczy, tu i ówdzie wyprowadzający wyrazisty w swej funkcjonalności neologizm — oto co charakteryzuje słownik K. Kossakowskiej i jej żywy do niego stosunek. Jest on pokornym narzędziem wyrazu w jej ręku — a raczej: przez niego dochodzi do głosu zasadnicza walka sił rozgrywana w tej indywidualności — walka, której wybitny dynamizm stanowi istotę stylu tej korespondencji.

Nie tylko dużą swobodę autorki widzimy w obrębie właściwego słownika, wobec poszczególnych słów; także utarty zwrot — owa zbitka słów o skostniałej jednolitej funkcji wyrazowej — bywa stosowany z odstępstwem od zwykłego użycia. — Zwrot grzecznościowy nie zatraca w liście na rzecz tej grzeczności — częstej w życiu potocznym jego funkcji ironicznej:

„Kończąc ten rok posessyi Stanisławowa mocno myślę gdzie mam sobie miejsce upatrzyć do osiedlenia, bo ja za pozwoleniem JW Wojewody Kijowskiego tu, w Stanisławowie nie myślę siedzieć". (Listy 30, Do Eust. Pot. 1763).

Specyficzne efekty osiąga również K. Kossakowska przez grę słów. Owa obrotność, wieloprzydatność słów, owo jakoby gwałcenie ich natury dla sztucznie obmyślonej mozajki tak przypominające zamiłowanie staropolskie w grze słów miało na celu albo złośliwy żart, albo osiągnięcie nagłej dobitności, albo po za tymi celami może i ukrycie pewnej myśli.

„Kto nie zna w tym województwie ludzi to często trafia, że kiedy czego trzeba ode dworu to, jak na chrzcie św. złego ducha, Czartoryskiego się wyrzekają" (Listy 27, Do Eust. Pot., 1763).

Ceremonia chrztu św. z wyrzeczeniem się czarta służy tu za podłoże złośliwej gry słów dokoła nazwiska zniena-

widzonych Czartoryskich. Sakrament znów spowiedzi daje żartobliwie gorzką okazję do innej gry słów:

„Podobno przez zapomnienie nie nadmieniłam JW Pani Dobrodziejce, iż Stanisławów nabyłam dziedzictwem, grzechy JW Krajczego przyjąwszy i chciałabym pospieszyć na Pokutę, abym z tych grzechów za życia mego wyszła" (Listy 142).

Pod grą słów kryją się tajemnicze drogi assocjacji, o których chyba nie radaby mówić autorka inaczej jak napomknieniem. Czy domyślił się istotnego sensu adresat Eustachy Potocki, generał Księstwa Litewskiego — nie wiadomo; pozostały one jednak niezrozumiałe dla wydawcy listów. [1]) A mianowicie po intronizacji Katarzyny kosztem Piotra III-go pisze K. Kossakowska:

„Cara że oddalili kiedy to stało się zapewne innej rzeczy trzeba się spodziewać. Niech Bóg tym dopomaga co łaskawi na JW Pana Dobrodzieja. Daj Boże aby i my swego Plemiennika zapędzili (?), ale tego nie potrafi zrobić Katarzyna bez Generała" (Listy 19, 1762).

Czyż to nie inwit do zakusu na tron polski dla rodziny Potockich, czy nie ambitny plan jej — Katarzyny, i nie wezwanie do niego, Eustachego, Generała wojsk Litewskich?

Jeśli zawsze wybitną rolę w epistolografii odgrywała ekspresja przysłowia — to można powiedzieć, że korespondencja K. Kossakowskiej jest jego królestwem. Wyręcza się autorka „mądrością narodów" wyzyskując jego dobitność, trafność, lapidarność wpadającą w ucho tonem znajomym; [2]) — a może nade wszystko pomaga sobie w uzyskaniu wyrazu dla wrodzonego sobie despotyzmu, bezwzględności i bezapelacyjności sądów przez ton despotyzmu i bezapelacyjności tkwiący w dynamice przysłowia. Dodajmy, że wielka ilość przysłów raczej odbija jaskrawą nieufność względem świata i głęboki krytycyzm, raczej głosi prawo egoizmu i równocześnie demaskuje egoizm — niż głosi tak obcą K. Kossakowskiej chrystusową łagodność i wyrozumiałość.

„Nie znasz W. Panno jeszcze tych wierszów, które są bardzo rzetelne i już praktykowane że: miłość w głodzie dokuczy Wojewodzie". (Listy 132). „JW. Branickiemu... któ-

---

[1]) Sądząc po znakach zapytania w drukowanym tekście.

[2]) Jan Bystroń, Przysłowia Polskie 1933 s. 364 n.

remu wolno co chcieć, to czynić, a co dla nas to jak sobie pan skaże tak skaczy wraże". Gdzieindziej: „Moja Mości Dobrodziejko, to duchowieństwo, co to z wielkich edukacyj a grunt burego kota, a sumienie co uczyni wszystko dla złota, nie wiele ma z nich pociechy Kościół i Ojczyzna". (Listy 135. Do Pel. Pot. 1771).

Kiedy autorka chce raczej wyssać dostojny miąższ mądrości z przysłowia rozwiązuje go z jego formy, wciela w bieg swego sądu o formie bardziej rozłożystej:

„Spełniają się teraz słowa ruskie, że szalbierstwem cały świat przejdziesz; jednak się z niem nie wrócisz, bo cię już poznają wszędy, żeś ten a nie inny" (Listy 134, 1771). Zresztą ceni sobie bardzo samą wymowę formy przysłowia; wyczuwa w niej ważkość lapidarności, wartość pewnej rytmiki w budowie składniowej, i pewnej tendencji do rymu, który daje wypowiedzeniu dobitność, narzuca się uchu. To też kiedy zechce zwrócić dobitnie uwagę na jakiś swój sąd nadaje mu lapidarność ujęcia, rytmiczność składni i wymowę rymu. Niekiedy wprzęga siłę przysłowiotwórczą w kalambur:

„JW J. Pan Wojewoda Bełzki zamiast do Dubna do Lwowa przyjechał, bo i koło Gródka chodzą Niemcy bez ogródka" (Listy 253, 1792).

Dla rymu zgwałci nawet poprawność:

„...a tu wiele mi rzeczy potrzeba, i z tych przyczyn muszę się do Warszawy udać z koszykiem i groszykiem" (Listy 222. Do Ign. Pot., 1790).

Specjalną rolę odgrywa dobitność i bezapelacyjność przysłowia na końcu dłuższych wywodów; staje się wtedy jego forma klamrą mocno spinającą sądem zarazem despotycznym i krytycznym przedstawioną sprawę.

„Tu się zaczęło czterdzieste (sic) nabożeństwo po kościołach, gdzie u XX Misjonarzów onegdaj było tak żarliwe kazanie z remonstrancją upadku ojczyzny naszej, aby ludzie mieli nadzieję i ufność w jednym Bogu, który jest tylko pewnym ochronicielem niewinnego narodu; te wszystkie experssye arcydokładne sprawiły płacz w tymże kościele, iż po ulicy słychać było i wszyscy czyniący relacyę, powróciwszy z tego nabożeństwa, opowiadali ze łzami. Już tedy

w kościele płaczą, ale jeszcze w pałacach skaczą..." (Listy 89, 1769).

Budowa i charakter zdań służą również ekspresji emocjonalnej. Raczej przejawia się ona nimi wiernie i oczywiście. Pomiędzy uczuciami gniewu a ich ekspresją słowną zachodzi — że się tak wyrazimy — związek fizjologiczny. Uczucia tego typu zdradza budowa zdaniowa znacznie oczywiściej, niż uczucia o typie innym. Tajemnicą żywego stosunku K. Kossakowskiej do pióra jest to, że uczucie bez względu na stopień napięcia nie cofa się przed wimpregnowaniem się w materiał pisanego słowa.

Gdy gniew dusi, dławi — słowa wydobywają się z trudnością, zdania klecą się zwięźle, zamykane jakoby przyspieszonym oddechem. Widzimy ten typ zdań krótkich u K. Kossakowskiej, gdy ją opanowała a raczej opanowuje wzrastająca w miarę słów żarliwa irytacja. Adresat nie przyjeżdża dla załatwienia interesów mimo przynagleń: „Jeżeli WPana interesa tu wszystkie nie poginą, to bądź pewien (tego) Starościna Kaniowska stąd nie może wyjechać, a ja tak mówiłam, że tak będzie! Ja temu nie poradzę. Ustawiczne utrapienia. Ledwie żyć można. A przyczyna że nikt nie chce słuchać starszych". (Listy 178, Do Pel. Pot.). Zdania ekskIamacyjne tak częste swą podniecającą intonacją w korespondencji K. Kossakowskiej wyrażają silne napięcie uczucia — czy to gniew, czy entuzjazm. Wywierają presję, służą do narzucenia własnego stanu uczuciowego, dążą do wywołania reakcji:

„Dla Boga trzeba przyjechać jak najprędzej! Cóż to za wielka rzecz? Wszak można do mnie pocztą zajechać!!.." (177).

Zdania urywane wpół, wykończone myślnikami sugerują wrażenie, że wprost brak słów na oddanie naporu wewnętrznych treści.

Zdania pytajne we właściwym swym sensie są rzadkie. Zbyt pewna siebie i swego stosunku do świata jest K. Kossakowska: oznajmia, rozkazuje, sądzi, wymaga — wątpliwości nie ma. Natomiast nie brak zdań o charakterze pytań retorycznych, za którymi nie kryje się nieświadomość czy wątpliwość, lecz za którymi stoi pewność, a których praktycznym założeniem: zmuszanie odbiorcy do

pozornie samodzielnego a przecież zasugerowanego aktu przekonaniowego.

Kombinacja zdań eksklamacyjnych, interogatywnych i domyślnych daje wypowiedzeniu charakter retoryczny, jakiś odcień uroczysty, pompatyczny, którego intencją narzucenie mniemań i wzruszeń adresatowi:

„Ja Mości Dobrodziejko takem się już zgryzła w tym kraju nic nie słysząc tylko pośmiewisko z nas! Cóż teraz J. Pan Marszałek Nadworny .wart co ich pokierował czy do rady czy do zwady ludzi? Sam — wiem że pojedzie na medytację do Gdańska a nas pięknie wystawił w Polsce. A nie mówiłam, a nie pisałam sto razy że lepiej trzymać z Rzeczypospolitą niżeli z dworem? Piękny zysk! nietylko honoru, ale i substancyi trzeba się teraz postradać!.. Gdzie się JW Pani Dobrodziejka teraz obrócisz? bo co ja ani myślę gdzieindziej siedzieć tylko tu czekać woli Boskiej; i wolę być wziętą na Syberję niż tu pod panowaniem mieszkać". (Listy 62, Do Pel. Pot., 1764).

Do patosu wznosi się technika retoryczna wtedy, gdy K. Kossakowska nie tylko chce wyrazić swoje oburzenie, ale gdy chce uaktywnić w adresacie najgłębsze możliwości jego wzruszeń. Oto jak przemawia do Eustachego Potockiego chcąc zmobilizować jego dumę rodową w związku z grożącym małżeństwem córki Wojewody Kijowskiego, Franciszka Salezego Potockiego z młodym Brülem:

„...czyli tę zakałę JW Wojewoda Kijowski w domu naszym przez wydanie córki swojej. JW. WM. Pan Dobrodziej przez miłość krwi swojej i imienia, powinieneś mówić jako bratu: dla Boga! czyliż wiecznością ten dom panować będzie i czyli jest prorokiem JP. Wojewoda co się za rok stanie i czem ten Brülek będzie? za cóż być tak zaślepionym? A czyliż to złoto, że się świeci? Ja to sobie myślę, Braciszku kochany, że to Bóg za ukaranie nasze czyni, bośmy równemi sobie dysponowali, a teraz sami na to przejdziemy, bo któż szanować będzie w nierówności krew naszą? Bo Brül, pannę Potocką wziąwszy, nie będzie szlachcicem, ani ona szlachcianką; gdyż jak Adam w raju wyniknął z gliny, tak jego szlachectwo z papierów fałszywych w Piotrkowie; którego stworzycielem jest JW Wojewoda Mazowiecki, odkupicielem z ubóstwa wakansy i arendy koronne, a oświe-

cicielem to chyba czas jak przyjdzie, że pozna czem być zawsze powinien..." (Listy 9, 1758).

Kunszt retoryczny występuje tam zwykle gdzie K. Kossakowska chce przemówić z koturnów; gdzie dochodzi w niej do głosu w sposób bardziej bezpośredni owa siła dawności, której walka z teraźniejszością w jej indywidualności stanowi istotę dynamiki jej stylu. Gdzieindziej sądy są zwarte, jasne i bezwzględne w treści, proste w formie. Brak cycerońskich okresów; brak inwersji w składni. Tą prostolinijnością osiąga efekt siły i pewności; jeśli treścią sądu jest wyraz uczucia to sama jego forma sugeruje przekonanie o jego szczerości:

„— a ja i Waściech (sic) iż z serca kocham tych com powinna; a i dlatego tak żałosna jestem". (Listy 54. Do Eust. Pot. 1764).

Tego rodzaju prostolinijny w formie wydźwięk dłuższego okresu nadaje mu dobitność i prostotę prawdy, oraz nastrój powagi niezależnie od związanego z treścią zabarwienia uczuciowego:

„Moja Mości Dobrodziejko, już my wszystkie trzy JW Kasztelanowa Wileńska, której rączki całuję, JWWM Pani Dobrodziejka i ja ani fryzur, ani kapeluszów, ani pustych myśli nie mamy, tylko czekamy ordynansa do Królestwa Niebieskiego" (Listy 174, Do Pel. Pot. 1785).

Sąd, dla którego rzeczowym oparciem jest rzeczywistość skomplikowana, trudna do rozgryzienia — sąd którego trudność osiągnięcia chce p. Kossakowska zasugerować odbiorcy, bywa podany pośrednio, poprzez skomplikawane zestawienie faktów i sytuacyj:

„Ja do Lewartowa jadę na porcyunkulę; tam zabawię przez niedzielę i poniedziałek i wrócę się nazad i będę wzdychać i czekać dostąpiwszy odpustu na porcyunkulę jeżeli mnie Bóg pocieszy wojną, bo choć będę śpiewać w kościele Święty Boże, Święty Mocny, to ja wytrącę to gdzie jest uchowaj nas od wojny a będę śpiewać: daj Boże wojnę". (Listy 229 n. Do Ign. Pot., 1790).

„Okólność" w wyrażaniu sądu nie szkodzi zwartości wypowiedzenia. Doskonale natomiast maluje jak nie prostą rzeczą w owej zawikłanej polityce lat 1790 jest wbrew może

osobistym interesom pragnienie wojny, przekonanie o jej potrzebie.

Uczucie dochodzi do wyrazu także poprzez obrazowy kontakt z rzeczywistością. Oczywiście mówimy tu o rzeczywistości obrazowej nie tylko w sensie odtworzenia słowami rzeczywistości konkretnej, doznanej poprzez funkcję zmysłów, a przeniesionej pamięcią, ale także o rzeczywistości wymiaru fikcyjnego stworzonej przez artystę, — tutaj w literaturze stosowanej tylko w ramach metaforyki i porównań. I taka rzeczywistość jest dostępna naszemu jakoby wewnętrznemu odczuciu zmysłowemu, zdolności reprodukowania w sobie rzeczywistości słowami tylko apelującymi do doznań, których doświadczenie zawdzięczamy naszym zmysłom. W sztuce słowa ujmowanie wrażeń i wyobrażeń na drodze konkretyzacji nie zaś odtwarzania pojęciowego jest jednym z najważniejszych momentów artyzmu.[1])

Przedać uczucie można w sposób bezpośredni przez nazwanie go „po imieniu", lub w sposób pośredni przez ewokację. Oczywiście drogi tutaj mogą być różne; różnorakie przedstawienie rzeczywistości z którą się wiąże pewien element uczuciowy — wyzwala jakoby ten element przed odbiorcą. Ażeby zdefiniować jakościowo czy dynamicznie ów element i ażeby ułatwić właśnie ową jego emanację — autor rzeczywistość poddaje mniej lub więcej świadomie deformacji. Zniekształca ją (w porównaniu z rzeczywistością istotną) przez podkreślenie pewnych elementów, przez opuszczenie innych, przez zmianę proporcji ich ważności czy w ogóle charakteru. Rozbija ją w elementy, rozrzuca w „disiecta membra", lub też przeciwnie: pewną ręką nawet dalekie sobie szczegóły skupia w jedną całość, ogarnia syntetycznym rzutem oka, stwarza rzeczywistość nową tak jak innym razem, nawet relacjonując, — niszczył ją. Obrazy uzyskane na tej drodze emanują z siebie określony element uczuciowy, chociaż zasadniczo — zdawałoby się — pierwszym ich celem danie wyrazu epickiego rzeczywistości konkretnej. Studium swoistej defor-

[1]) Może jednak zbyt mocno, zbyt bezwzględnie stawia tę sprawę Wł. Heinrich (Psych. uczuć 240) zaznaczając, że w sztuce „odtworzenie wrażeń musi być plastyczne".

m a c j i wprowadzi w „technikę" „epicznej liryki" autora, pouczy o swoistych właściwościach i racjach pewnej „techniki" o b r a z o w a n i a. Zespalanie różnych formacyj obrazowych czy to drogą zbliżenia dwóch i więcej obrazów, czy drogą wzajemnego przenikania ich składników, miewa bardzo często również jako spiritus movens moment uczuciowy; o wyborze pewnych zbliżeń obrazowych decyduie często asocjacja uczuciowa.[1])

Jeszcze pełniej wyraża się uczucie w obrazach wprowadzonych w wypowiedzenie autora znikąd, z poza konkretnej rzeczywistości; z obrazów, które z punktu widzenia genezy są fikcją. Dla uczucia, które autor chce wyrazić dobitnie, „dotwarza" on pewien konkret obrazowy, który ma nie łudzić, nie „kłamać" rzeczywistość, lecz który ma emanować z siebie określone uczucie. Najczęściej taki obraz wprowadzony jest w wypowiedzeniu na prawach porównania i metafory, ewentualnie alegorii i symbolu.

Cokolwiekby się powiedziało o zbędności genetycznych rozważań dla istoty elementów literackiego dzieła — niesposób zaprzeczyć, że sam opis obrazu byłby tylko mechanicznym jego opanowaniem, bo dopiero zrozumienie proporcji jego elementów, i racji ich współistnienia w całości, wreszcie zrozumienie dynamiki tej całości — a jest nią właśnie ów wybuchowy moment uczuciowy — właściwie je scharakteryzuje w ich linii indywidualnej i typowej dla danej twórczości. To też nie żałujemy zbyt może szczegółowego omówienia zagadnienia obrazowości; chcemy wskazać dlaczego obraz uważamy za tak charakterystyczny moment w stylu autora, w jaki sposób rozumiemy jego dynamikę, w jakim stosunku pozostaje d y n a m i k a w ł a s n a o b r a z u do d y n a m i k i s t y l u danego autora.

Już z tego co powiedzieliśmy wynika, że im większy rozpęd uczuciowy autora, tym większa skłonność do oderwania obrazu od prototypu rzeczywistości, z którym jest związany genetycznie i w konsekwencji: tym częstsze także obrazy „fikcyjne". Nie dziwmy się zatem poznawszy styl K. Kossakowskiej jako styl wybitnie dynamiczny oparty

---

[1]) O kojarzeniu uczuciowym por. R i b o t op. cit 178; zagadnienie to sub specie zagadnień sztuki porusza S o b e s k i op. cit. 351 nn.

o rozwibrowane i eksplozywne żywioły uczuciowe, że tych momentów obrazowych jest wiele i że z dwóch typów obrazów: z obrazów „portretowych” zdeformowanych i obrazów fikcyjnych — przeważają te drugie. Dodajmy do tego, że autorka o wiecznie napiętej strunie woli, wiecznie dążąca, rozkazująca, organizująca, czyli niezadowolona z rzeczywistości, nie skłonna do pobłażliwości dla niej, a tym mniej do lubowania się nią — rada tę rzeczywistość omija, tępi ją często milczeniem, nie ma do niej epickiego dystansu, czyli, że jeśli jej nie pomija — zastępuje ją obrazem idealnym, lub karykaturuje mores castigans.

Bardziej jeszcze niż typ deformacji w obrazach portretowych zadziwia typ obrazów fikcyjnych. Formacja ich nawskroś realistyczna; ponieważ celem autorki jest zbudzić rezonans uczuciowy — obraz fikcyjny jest prosty, łatwy do interpretacji uczuciowej, oczywisty w swej wartości, oparty o pewną częstość doznań. Z realistycznej formacji tych obrazów widać, że autorka umie obserwować, że wzrokowo, słuchowo, w ogóle zmysłowo ogarnia świat otaczający, który, jednak z tego czy innego względu, nie jest w jej wewnętrznych doznaniach wart jej epickiego go siebie stosunku. W epickim bowiem stosunku tkwi pewna afirmacja przedstawianej rzeczywistości. Świat przyrody, świat życia gospodarsko-wiejskiego, świat kościelno-religijnej rzeczywistości, wreszcie świat dworu i salonu dają jej realistyczne koncepcje dla obrazów fikcyjnych.

Cała dobitność uczuciowa obrazu bije w oczy wtedy, gdy mimo pewnego realizmu koncepcji obrazu fikcyjnego — jest on de facto w swej strukturze realistycznej — bezsensowny:

„Dość mocną dałam eksplikację, że nie chcę abym miała być małpeczką, której łapkami można kasztany grzebać z prysku, a kto inny żeby zjadał“. (Listy 33, Do Eust. Pot. 1763).

Realistycznie ten pełen wigoru i ruchu, świetnie zarysowany obrazek tłomaczy się równie słabo jak gdzieindziej obrazek wyrzucenia żaby z tak silnym akcentem, jakby owo wyrzucanie żaby było tej żaby najtypowszym położeniem życiowym.

„Trafię ja do Wiednia; gdy go nie będę chciała, to wyleci jak żaba stąd...” (Listy 171).

Rzeczywistość codziennego życia kobiecego daje oparcie obrazowi fikcyjnemu:

„Te pisma co tu przychodzą, to ich nie w głowę biorą, ale na głowę, na papiloty zażywają: tak zwyczajnie papier bez prochu nic nie waży”. (Listy 114, 1770).

Ogromna swoboda w dowolnym posługiwaniu się obrazem prowadzi do rozbicia go w obrazy dwa, o odmiennym charakterze — zespolone grą słów: papier. Przeświadczona, że siła decyduje o wadze pertraktacyj, gra tu K. Kossakowska na słowie: papier — przerzucając go raz w sferę kancelarii, raz buduaru, raz wojennej gotowości; żonglerka znakomita; obraz raz rzucony, dwa razy jest odbity jak piłka od podłoża rzeczywistego w sferę dwóch obrazów fikcyjnych.

Żywioł pogody, zmian atmosferycznych, bujny w swym rezonansie uczuciowym — przedaje go realistycznemu obrazowi fikcyjnemu:

„O JWJ. Panie Generale Potockim jest wiadomość taka, że przyjechał jeden tu kawaler, któren go widział w Jarosławiu i powiadał, że tylko z jednym człekiem przebiegał na Sambor do księcia Potemkina. Już go więc nie zastanie; ale nie daj Boże, aby na słabość jego w piersiach, na czas tak brzydki i codziennie słotliwy, nie gonił Potemkina dalej...”

Potemkin już nie żył; owo gonienie Potemkina dalej — jest przenośnią, której perspektywa zasnuta jest owym smutkiem idącym z „słotliwości” i choroby.

Życie gospodarskie i obserwacja przyrody, lepiej: dobra znajomość życia przyrody — dostarcza znakomicie realistycznych ram obrazom metaforycznym; im bardziej charakter obrazu realistycznego podatny obserwacjom potocznym, codziennym — tym pewniejszym jego zastosowanie w funkcji sarkazmu, w chwycie złośliwości, gniewu czy ironii; jakby autorka swoje uczucie chciała narzucić drogą najmniejszego oporu, drogą, która najmniej domaga się od odbiorcy wczucia, wżycia:

„Wszakże JW Pani Dobrodziejka zważysz, że i krowa mleka nie da, kiedy ją wydoją” (Listy 290, 1791).

Podobnie:

„Ja na tych Kickich, Korytowskich patrzeć w życiu mojem nie będę chyba wtenczas kiedyby mi Pan Bóg tam dał oczy gdzie rakowi. Gdyby już Bóg dał, aby przynajmniej dosyć momentu nieszczęścia z jednej strony; ale kiedy dwóch bije, to ja nie wiem jeżeli kto niesprawiedliwie szuka kąta tak jak zając kępki, aby się uchronił" (Listy 143, 1771).

Złośliwość w jaskrawy już sposób posługuje się w metaforze obrazem o formacji realistycznej, świadczącym o darze ujęcia obserwacji w wyraziste i dobitne słowo:

„O Księdzu Pawle ja nie wiem gdzie on jest. Gdyby przynajmniej, kiedy nie chce pisać, wołał kuku, żeby na głos pójść dowiedzieć się gdzie on jest" (Listy 296, 6. XI. 1795).

A trzeba wiedzieć jak dalece za złe ma ludziom K. Kossakowska milczenie listowne, aby odczuć w pełni intencję złośliwości tego w charakterze uczuciowym wywróconego na nice obrazu kukającej i zagubionej w listowiu kukułki.

Rzeczywistość życia kościelno-religijnego — doskonale przeżyta, wchłonięta, zaobserwowana, wprost wewnętrznie zasymilowana, dostarcza również realistycznego zarysu obrazom fikcyjnym. Oto w jakiej formie obrazowej przejawił się krytyczny pogląd na elekcję, czysto uczuciowa wobec niej pogarda:

„... Pana obierać wolnemi głosami. Choć tego my nie zapamiętamy aby go Polacy sami obierali; tylko zawsze jakiś diabeł przyplącze się. Ale i kardynałowie w Rzymie zasiadają w Konklawie, a przecież powiadają, że pierwej tam diabeł bywa niżeli Duch Świety. Tak i nasza Elekcja: Wotywy śpiewają do Ducha Świętego a Moskale wołają: Stupaj na tron! „(Listy 210, 1789).

Równie świetny, cięty w intencji, znakomity jako wyraz sarkazmu pod adresem politycznych konszachtów jest obraz metaforyczny oparty o moment Trzykrólowy, którego żywość zapewne z jasełek raczej zaczerpnięta niż z rozczytania w Piśmie św.:

„Powiadają, że Książę Maciej Radziwiłł na wykupno wołyńskich dóbr przywiózł 200.000 a książę Aleksander 500.000. Piękne to kontrakty! Nie miał tego ani Kacper, ani Melchior, ani Baltazar, Trzej Królowie. Co tedy z Dubna

mieć będę to doniosę, ale co że Lwowa, to jeżeli kto potrzebuje mirry i kadzidła to niech tam spieszy".

Tyleż swobody wykazuje K. Kossakowska w operowaniu legendowym obrazem — też wprowadzonym w intencji złośliwej:

„Do Imci Pana Generała Kreczetnikowa z ochotą pisałabym; ale warszawskie wiadomości zrobiły go św. Antonim, że na kilku miejscach znaduje się; jedni twierdzą że pod Krakowem drudzy że w Mościcach!.." (Listy 138, Do Pel. Pot., 1775).

Naturalny realistyczny rezonans obrazu niekiedy niewystarcza K. Kossakowskiej jako źródło dla zamierzonych emanacji uczuciowych; niekiedy brutalizuje obraz; nadaje mu odrażającą pospolitość, wydźwięk wulgarny; ociera go niekiedy o elementy budzące wprost odrazę. Czyni to wtedy, gdy chce przez fikcyjny obraz w metaforze wyrazić swoje oburzenie, obrzydzenie, wstręt i gdy chce odbiorcy uczucie swoje wszczepić.

Niewątpliwie budzi obrzydzenie ów plastycznie przedstawiony przejrzały melon, obrzydliwy w jedzeniu; gdyby nie „stało" czarno na białym trudnoby przypuścić, że obraz ten ma budzić wstręt do nadmiaru... nauki.

„Wszystkie nauki zgubiły wiarę i wolność: tak właśnie kiedy melon nadto dojrzały, to prędzej szkodzi i obrzydliwość jest do jedzenia" (Listy 136, 1771).

Trochę sarmackiej bezceremonialności jest w tej mało salonowej przenośni:

„Korespondować a responsu nie mieć, to właśnie jak na wodę kichał"... (Listy 187).

I jeszcze obraz tego typu w skomplikowanym funkcjonalnym zespole, gdzię oburzenie i moralizowanie podają sobie rękę:

„Gdybym ja matką była, tobym ja dała trzysta błogosławieństw. To jest kara Pana Boga, że panowie młodzi taki gust wzięli honor tracić i estymacyę jaki mieli gust nabywać antecessorowie nasi... Niech się zapatrzy Pan Dominik na te wszy, co teraz na czoło wyłażą, jeżeli ich antecessorowie byli podobni do tego, aby ich sukcesorowie, co siedzieli za kołnierzem, powyłazili na czoło, a ci co byli

ich antecessorowie czołem w ojczyźnie, to się ogonem porobili, przez swoje głupie wszystkie czynności..."

Cały obszernie rozbudowany obraz-scenka o charakterze realistycznym a wymiarach fikcyjnych wyrasta niby z ziarna-zawiązku z jakiegoś elementu opartego o rzeczywistość w walorach swych obrazowych często nikłego. Klejnot herbowy służy np. często K. Kossakowskiej jako zawiązek plastyczny obrazu-scenki; i tak herby Gryf i Ciołek — służą do zbudowania sarkastycznego obrazu, w którym wystąpią jako rumaki...

„J W Hetman przecież przynajmniej w tym czasie, będzie miał większą konsyderacye na W. Pana niż na Pana Starostę Brańskiego, któren, gdy zsiądzie z Gryfa asekuruję, że wsiądzie na Ciołka, bo ma i kulbakę obiecaną..." (Listy 59, Do Eust. Pot., 1764).

Taki ośrodek obrazotwórczy — okazuje swą wysoką płodność, rodząc obraz na obrazie, konstrukcję o treściach obrazów pozornie sobie obcych, które jednak wiążą się nim mocno i działają emocjonalnie w kierunku nadanym przez podniecenie uczuciowe autorki. Ten sam Ciołek, klejnot znienawidzonych Poniatowskich, wiąże sobą w całość obrazową dwie odmienne obrazowe koncepcje: fragment staropolskiego sejmiku i obraz bałwochwalstwa żydów z starego testamentu:

„Ale widzę że druga familia gębę otwiera i woła: Vivat Poniatowski! Toć podobno trzeba się spodziewać, że będziem tego Ciołka jak w starym testamencie adorować i skakać". (Listy 51, Do Eust. Pot. 1763).

Metaforyczna płynność obrazu, którego bezpośrednim celem nie jest skrystalizowanie w jakieś linie twarde, statyczne, dla przechowania w sobie minionych rzeczywistości, sprawia, że przelewa się on bezpośrednio w zdania, których celem wyrażenie pewnych refleksyj, ferowanie pewnych sądów. Trudno wprost z płynnej masy refleksyj wydobyć to, co jest konkretnością obrazu; raczej obraz się czuje, raczej się go rekonstruuje z poza pewnych wielofunkcjonalnych słów, niż bierze ukształtowanym z tekstu; raczej czuje się jego rzeczywistość w przeżyciu tworzącej autorki, niż przyjmuje się go jako rzecz przez nią utworzoną. Czyż nie w tym sensie ująć można obraz zimowy,

czy raczej tylko mroźną obecność zimy, o której się myśli w listopadowe dni w liście z 17. XI. 1763: (Do Eust. Pot., s. 43):

„.. bo polityka to jest nieszczerość, jeszcze niewywietrzała w Polsce. Daj Boże, aby mrozy były wielkie, aby wymarzła..."

Podobnie równie bogaty w asocjacje obraz tańców na scenie, gdzie autorka gra wielofunkcjonalnie po przez słowo: komediantka:

„Od JW Marszałka Nadwornego miałam oświadczenie ochoty bytności tu u mnie i z obligacją otrzymania interesów. Nadmieniłam, aby chciał mnie mieć na powodzie, bo przy tak wielkich ludziach, którym dufa dwór, moje attencje wcaleby nie widziane były; bo ja z jednym nie trzymam tylko z wszystkimi, bo solo tańcować nie umiem, nie bywszy w żadnym sensie konediantką".

Owe obrazy tak dziwnie równocześnie nierealne i nierzeczywiste i tak w swej technice realistyczne, te obrazy prawem metafory usztywniające zespoły zdaniowe, a których celem wyrazić uczucie czy przedać sądy, miewają ogromne bogactwo s k o ń c z o n y c h formacyj obrazowych; zadziwiają często bogatą symfonią elementów ruchowych. Pełny charakteru i życia obrazek z polowania, tak skończony i pełny w sobie, jest de facto tylko wielką przenośnią, poza którą kryje się aluzja polityczno-rodzinna:

„Młodzież, w ziemi Halickiej, mocno zaczyna polować; ale gdyby w domu moim była jedność i dojeżdżacz dobry, asekuruję, że i jabym zawołała z przyjaciółmi, harap! Co jak widzę, że musi kiedyś nastąpić, bo J Pan Starosta Halicki mocno sobie chce burmistrzować". (Listy 55, Do Eust. Pot. 1764).

Jeśli konkrety obrazowe odgrywają tak ogromną rolę jako żywioł metaforyczny dla ujęcia treści uczuciowych i refleksyjnych — to z drugiej strony elementy uczuciowe i refleksyjne wpływają na taką czy inną krystalizację tych zawartości, które z racji swego charakteru epickiego układają się w ramy obrazów. Wpływ czynników uczuciowych prowadzi do pewnej deformacji epickiego przedstawienia. Możemy to śledzić zarówno tam, gdzie idzie o rzeczywistość ujmowaną w opisowe ramy obrazu, jak i tam, gdzie idzie

o opowiadanie-relację; wreszcie tam, gdzie w sposób pośredni czy bezpośredni, autorka charakteryzuje korespondenta, lub osoby trzecie.

Opis pałacu w Radzyniu, którego „konserwację“ traktuje autorka z pasją — układa się pod jej piórem w swoistą, pełną pogardy stylizację „budek kuczkowych“ i szubienicy. Stylizacja ta oczywiście deformuje właściwy opis:

„To z grzechem jest... tak pustkami drugą stronę zostawić. Kuczki prawdziwie żydowskie na galerii postawione, w tych samych oknach gdzie stoją bo się wydawało właśnie jak szubienica. Ja bez ceremonii kazałam porozbierać, bo to jedno drugiego się nie trzyma”. (Listy 221, do Ign. Pot. 1790).

Złośliwy przekąs narzuca obrazowi dam tańcujących stylizację obcą niewątpliwie salonowej atmosferze tańca:

„... patrząc na damy strasznie tańcujące jakby tarantula ich pokąsała (Listy 73, Do Eust. Pot., 1764).

Jakąż deformację obrazu-scenki, za pomocą której relacjonuje swoje spotkanie z królem Stasiem, scenki o swoistej zdawałoby się atmosferze „rococo“, wprowadza niechęć autorki do Króla, zestrzelona w złośliwe bon mot:

„30 kwietnia szłam z kompanią dam, a że J. O. Księżna Wojewodzina Ruska była w ogrodzie (jam się z moją kompanią) wstrzymała, służąc jej; aliści król nadszedł. Ja zaś, idąc przez ulicę, gdy się król wstrzymał, zszedłszy się ze mną i z JW. Panem obożnym koronnym prowadzącym mnie, ukłoniłam się zwyczajnie i poszłam. Mówiły mi damy, że trzeba było aby mnie kto prezentował. Jam powiedziała, żem nie kwiatek, abym w ogrodzie prezentowana była”. (Listy 81, Do Pel. Pot. 1769).

Takich opowiadań o zamąconej właściwej linii epickiej czy to w formacji opowiadania, czy w formacji opisu — mnóstwo. W ogóle wybuchowość Katarzyny Kossakowskiej nie pozwala jej zachować dystansu epickiego. Stąd nie tylko przedmiot opisu czy opowiadania odbarwiony jest od wszelkiego obiektywizmu, ale przez nawskroś przepojony subiektywizmem stosunek do ludzi zaciera się ich właściwy kontur; stają przed nami z obliczem dalekim od tego, z jakim ich nam przekazała historia. Jeżeli u kogokolwiek to właśnie u K. Kossakowskiej nie można odróżnić człowieka od tej

rzeczywistości jakim jest on w otoku uczucia, które na nim spoczywa.[1]) Znamy już nienawiść K. Kossakowskiej do króla Stasia; nie można powiedzieć, aby nie wpływała ona w sposób zdecydowany na jego charakterystykę:

„Któżby chciał z takim radzić, lub być pod jego panowaniem, któren nie wolnością kraju chce się zaszczycać, ale niewolą? Co wstydu, co hańby dla niego czynią? Można powiedzieć, że jak żydzi przy męce Chrystusowej. Cierpiał Bóg za sprawiedliwe swoje nauki, a on cierpi za swoją niegodziwość; jednakowoż bardzo podobne to jest, że on myśli sobie, to co Pan Jezus widząc żydów, że mu pletli koronę cierniową, myślał sobie: Plećcie, plećcie wy błazny, a ja to wytrzymam. On nie dba o nic więcej, tylko żeby królem był". (Listy 265, Do Ign. Pot. 1792).

Niewątpliwie portret Ignacego Potockiego pośrednio wychylający się ku nam z kart do niego adresowanych listów zdeformowany jest przez sam ton niespokojnego despotyzmu z jakim się ciotka zwraca do siostrzeńca. Aż trudno skojarzyć człowieka, którego tym tonem i to w zakresie spraw publicznych można tak strofować z historycznym, wielkim Ignacym:

„Proszę tedy W. Pana żebyś w środę przed sejmikiem tu przyjechał do mnie, bo to się trzeba tego oduczyć, nie ułożywszy planty z przyjaciółmi, wysiąść z kolaski na sejmiku... Proszę zjechać w środę przed sejmikiem, bo W. Pan będziesz miał wolny czas po sejmiku siedzieć w domu". (Listy 64, Do Ign. Pot. 1764).

Jeśli podkreślamy tę właściwość stylową w listach K. Kossakowskiej — ową s p e c y f i c z n ą d e f o r m a c j ę opowiadania, opisu, charakterystyki, która zresztą jest istotna dla każdego twórcy, organizującego disiecta membra w nową całość — to dlatego, że zakończyć musimy te nasze rozważania o stylu K. Kossakowskiej tym, od czegośmy zaczęli: od podkreślenia bujności i płodności dla stylistycznego wyrazu formacji uczuciowej autorki.

* * *

Reasumując podkreślmy raz jeszcze, że należy się K. Kossakowskiej właściwe miejsce na polskim Parnasie,

---

[1]) Omawia te zagadnienia np. T e o d o r E r i s m a n, Die Eigenart des Geistigen, 1924, str. 143.

niebogatym w mistrzostwo epistolograficzne. Godne uwagi jej dzieło staje w naszej świadomości czarem swoistego stylu, który jest wyrazem jej osobowości, czy też przez jej osobowość sił staczających przez nią ze sobą walkę. Na pulsie tej walki położyć możemy rękę tym łatwiej, że gorące jest nią jej dzieło, buchające żywotnością uczuciową. Różnorodność emocjonalna, silne napięcie uczucia charakteryzuje te listy; uczucie jako motor, jako przedmiot treści, jako cement poszczególnych treści, wreszcie jako moment organizujący i deformujący treść. Nigdzie chyba nie spotykamy się z tak bogatą paletą uczuć i to w zakresie wyrazu jednorodzajowych, z paletą uczuć od niechęci do pasji, z paletą uczuć nieprzyjaznych; uczuć bogatych w jakości i w skali dynamicznej. Analiza dynamiki treściowej wykazała jednak, że to nie są uczucia jedyne; za nimi czy raczej pod nimi, w formacjach głębinowych, kryje się gama dostojnych uczuć osobowych, z których na czoło wybija się duma osobności ludzkiej, poczucie spólnoty z przeszłością i przyszłością, kult dla przeszłej wielkości i troska o nią. Wielki docisk przeszłości na teraźniejszość ku pewnym formom tradycyjnym jest ową siłą idącą po przez osobowość K. Kossakowskiej do walki z tym, co w jej czasach a może i w jej własnej indywidualności jest nowinkarstwem, siłą partykularnych egoizmów etc. To zmaganie się w osobowości dawności z nowością, ów atak przeszłości na bastiony współczesności, owo prężne, ofensywne „zacofanie", stało się rzeczywistością jej dzieła prawem stylistycznego wyrazu.

Ścigaliśmy owo tajemnicze dynamiczne principium stylu poprzez analizę dynamicznej zawartości dzieła doszedłszy do przekonania, że nie można w badaniu stylu zlekceważyć treści, właśnie dlatego, że każda treść ma swoistą dynamikę, swoistą funkcjonalność, więc nie jest dla istoty stylu obojętna. Przede wszystkim ścigaliśmy je w krystalizacji językowej, rozpatrując elementy leksykalne, kierunki ekspansji słowotwórczej, jej charakter, podatność słowa intencjom ekspresyjnym, ważniejsze momenty retoryczne, konstrukcje obrazowe, metaforyczne: staraliśmy się wykazać, w jaki sposób różność charakteru poszczególnych momentów (np. różne źródła makaronizmów) —

jest wyrazem dwoistych sił ścierających się w głębinach osobowości twórczej; zarazem jednak staraliśmy się jakoby tę dwoistość oprzeć o dno — o rzeczywistość, która rodzi jedność energetyczną, umożliwiającą fakt walki i jej wyrazu: o osobowość. Analiza, opis stylu, jeśli nie ma być rozbiciem dzieła na obce sobie elementy i jakości, lecz chce podpatrzyć mechanizm strukturalny dzieła musi dosięgnąć wspólnego korzenia zjawisk stylistycznych pozornie różnych a de facto ściśle związanych i uzależnionych od siebie na podłożu jedności dzieła i na podłożu osobowości, źródła jego dynamizmu. To też jeśli doprawdy badaczowi dzieła literackiego mogą być zupełnie obojętne np. poglądy polityczne K. Kossakowskiej, ich drogi i bezdroża w zawiłej sieci historii owych czasów — to nie może być obojętna, wrośnięta jak dąb w przeszłość i tradycję jej osobowość, skłócona do białej pasji codziennych uczuć niechęci i nienawiści z tym wszystkim, co poza nią i w jej własnej indywidualności jest obce idącej przez wieki tradycji. Nie może być obojętne, bo ta osobowość, wyrażająca walkę sprzecznych sobie sił — jest zasadą dynamiczną jej dzieła, objawia się właśnie stylem jej dzieła, którego barwnej swoistości, prostej dobitności i jędrności, którego strukturalnej całości w bogactwie funkcyjnym jej dynamiki przeniknąć nie możemy inaczej, jak przez odszukanie jednolitego podłoża, scalającego w korzeniach przyczyn różnorodność konarów, gałęzi, liści i kwiatów.

Jadwiga Grodzka

DWA NIEZNANE LISTY J. LELEWELA DO OJCA

W posiadaniu pana dra M. Russockiego (wnuka brata Joachima Lelewela) w Zgierzu znajdują się cztery listy J. Lelewela pisane do ojca. Z tych dwa — najbardziej ważkie swą treścią — znalazły pomieszczenie w Listach J. Lelewela Oddz. I. Listy do rodzeństwa T. I. 1878 r., do których słowo wstępne napisał Prot Lelewel, brat Joachima, udostępniając nauce archiwum rodzinne.

Najobszerniejszy, dziś w rękopisie zdefektowany (brak początku od słów „... ale tylko większe sztuki złote"), drukowany w Listach w całości[1], to list z 25 czerwca/7 lipca 1809 r. o wymiarach 19×24 na papierze podwójnie złożonym ze znakiem wodnym J. Schutz. Zawiera w formie żywego dialogu przedstawienie rozmowy Lelewela z Czackim oraz ciekawy obraz stosunku Czartoryskiego do młodego uczonego. List ten jest dla krzemienieckiego okresu życia Lelewela materiałem podstawowym i w swoim rodzaju jedynym. Na nim przede wszystkim opiera się w skreśleniu historii tego okresu życia J. Lelewela Artur Śliwiński w swojej monografii.[2]

Drugi z drukowanych listów[3] z datą 5 października 1805 pisany z Wilna odnosi się do uniwersyteckich lat J. Lelewela (1804—1808). Oba docenione niewątpliwie w swej treści przedrukowane są bez oczywistego w dzisiejszej praktyce wydawniczej pietyzmu dla autentycznego materiału; nie tylko pisownia zmodernizowana, ale pewne momenty epistolarne zbagatelizowane i uproszczone, np. w liście z 1809 r. pokorny w stylu epoki podpis; w tymże liście opuszczono czysto „rodzinne" post scriptum, a w liście

---

1) Listy, T. I. s. 143—8.

2) A. Śliwiński, J. Lelewel 1918.

3) Listy T. I. s. 34—5. W rękopisie wymiary 19×23 na papierze podwójnie złożonym ze znakiem wodnym J. Hornig Zoonen.

z 1805 r. nagłówek: „Wielmożny Sercem Najukochańszy Oycze Dobrodzieju!"

Dwa inne nie były dotąd drukowane. Pierwszy w kolejności chronologicznej z dnia 17/30 sierpnia 1804 r. pisany z Wilna, o wymiarach 11×19, na papierze podwójnie złożonym ze znakiem wodnym J. Hornig Zoonen. W Listach znajduje się z datą 30 sierpnia 1804 r. list do brata pisany tego samego dnia, a jak wynika z treści przez tę samą okazję.[1] A zatem właściwe miejsce tego listu do ojca byłoby między tym listem do brata (T. I. s. 9) a listem do ojca z 8 października 1804 r., który po nim następuje (T. I. s. 14.). Kazimierz Chodynicki w swej pracy o latach uniwersyteckich J. Lelewela podkreśla, że najmniej posiadamy materiałów właśnie do lat uniwersyteckich wielkiego uczonego; „sam Lelewel pomimo przechowania we wdzięcznej pamięci lat uniwersyteckich bardzo mało wspominał o nich w licznych swych pismach".[2] To też każdy strzęp autentycznego materiału ma podwójną wymowę i cenę. Biograf Lelewela znajdzie tu parę rysów odnoszących się do początkowych kłopotów studenta i jego relacji (dokładnie omówionej w monografii A. Śliwińskiego) z krewnym Szeluttą. Historyk uniwersytetu zainteresuje się „czułością Rektora na pożytek kandydatów" i wyrazem organizacyjnym tej „czułości" w postaci wakacyjnych lekcyj języka francuskiego, dawanych przez pana Jumilien. Może nie bez ceny są również w tym liście zawarte echa natury aktualno-politycznej.[3]

„Wielmożny Sercem Najukochańszy Oycze Dobrodzieju!

Dotąd listy którem pisywał do Tatunia Dobrodzieja, pisywałem przez pocztę teraz zaś zdarza mi się okoliczność

[1]) Por. następujący początek: „Bracie Kochany — Pan Życki szkoda tylko, że za późno doniósł mnie, że jutro Białosiewicz jedzie do Warszawy, przez niego tedy piszę, tylko się zawsze obawiam, żebym Ciebie nadto mym pismem nie znudził". (T. I. s. 9).

[2]) Kazimierz Chodynicki, Lata uniwersyteckie Lelewela (1804—1808), Księga pamiątkowa Ku uczczeniu CCCL rocznicy założenia i X wskrzeszenia Uniwersytetu Wileńskiego, Wilno 1929, s. 163—4

[3]) W listach zachowano pisownię i interpunkcję Lelewela. Jedynie tam, gdzie autor nie odrywając pióra od papieru łączy niechcący wyrazy np. zKrzemieńca, pisano te wyrazy osobno. Nie zachowano pochylonego *a* i *e*.

pisania przez jadącego do Warszawy, której wcale opuścić nie mogę, gdyż JPan Życki dopiero przysyłał dając znać że JP Białasiewicz tam iadzie i żebym przez niego pisał. Nie opuszczając zatym tey okoliczności powtarza(m) wdzięczność i dziękczynienie których nigdy wyrazić nie zdołam za wszystkie łaski Tatunia Dobrodzieja i Mamuni Dobrodziejki; całując z winnym uszanowaniem i respektem Ich Nóżki. Wiadome już iest Tatuniowi Dobrodziejowi postawienie razem kandydatów. Bywaiąc u JP. Życkiego, który mnie książek jakich tylko żądam, dostarcza, przekładałem mu przeszkody ztąd wynikaiące, nie w zamiarze abym miał bydź od tego wyłączonym. Ale JP. Życki chcąc mnie dogodzić poszedł zaraz po moim wyiściu do JX. Rektora i wyrobił pozwolenie stania osobno z JP. Szeluttą, łaska zapewne na którąm i nie zasłużył. Za powtórnym widzeniem się z JP. Życkim dowiedziałem się od niego o tym pozwoleniu. Nie mogłem zrazu tego odmówić, będąc tak obwicie opatrzonym od WWM. Państwa Dobrodzieystwa; gdyby iednak to się nie zdawało WWM Państwu Dobrodzieystwu, to znowu będzie moią powinnością starać się w kompanii bydź umieszczonym. — JX Rektor czuły na pożytek kandydatów, chciał aby i podczas wakacyi byli czem zatrudnieni, przyjął tedy Pana Iumilien Francuza, aby dawał lekcye Francuskiego Języka. Odbywają się one codzień od 10 do 11. Na nie jednak chodzi i kilku którzy nie są kandydatami. W tych czasach Augustynowski podobno po dwu letnim byciu kandydatem, złożył dymissią tego, daiąc za przyczynę, że dla zdrowia musi Nauki porzucić i obiera sobie stan woyskowy, podobnież inni dway czynią i jak widzę nie ma trudności pozbycia się tego ciężaru. Tatunio Dobrodziey przez łaskę swoią doniósł mi o niektórych odmianach w rządzie Franciszka II. zdaie się że poznanie się z komisarzem będzie wielką poręką, w wielu rzeczach, a szczególniey do rozwiązania niepewności granic. W Wilnie musiało wiele przybydź żołnierza gdyż w kamienicy Koczyka, jak ona iest mała, siedmiu postawiono, straże są znacznie pomnożone, coby to iednak znaczyło, nie wiadomo, a podobno i wnioskować się o tym nie godzi. Zapewne nadto zatrudniam Tatunia Dobrodzieja przez moie rozwlekłe listy; Lecz ośmielam się to

czynić w nadzieię łaski Jego maiąc honor z naygłębszym respektem i uszanowaniem pisać się.

WWM Pana Dobrodzieja
szczerze kochaiącym Synem
i nayniższym podnużkiem
J. Lelewel

17 sierpnia 1804
30 Wilno

Babuni Dobrodziejce i Ciotuni Dobrodzieyce Nóżki całuię. Wszystkim w Okrzei i wszystkim winne z uszanowaniem attencye oświadczam i JM Panu Morozowi Dobrodziejowi za łaskawe przypisanie się i pamięć o mnie.
JP. Szelutta wszystkim i JP. Morozowi winne attencye oświadcza".

Drugi z niedrukowanych listów pisany jest z Warszawy w 1811 roku (data ta poprawiona obcą ręką). Wymiary 22×19, papier podwójnie złożony, znak wodny D. C. C. Blauw; na liście adres: Wielmożny JM Pan Lelewel Cześnik Ziemi Liwskiej WM Pan Dobrodziey w Woli. List ten tym chociażby jest ważny, że jest to jedyny list z 1811 roku. Okres krzemieniecki w Listach kończy się na liście do Brata (L. XXII) z 13 czerwca 1810 r.; potem dopiero zaczyna się seria listów z Wilna, począwszy od listu do ojca (L. I.) z 23 kwietnia 1815 r. A zatem w tym podstawowym zbiorze listów J. Lelewela nie jest zupełnie reprezentowany okres warszawski życia Lelewela. Niechżeż podany poniżej list wprowadzi w swoiste kłopoty młodego uczonego, w kłopoty tym razem o charakterze „gospodarskim".

Wiemy, że J. Lelewel stanął w Warszawie w czerwcu 1811 r.; spotkał go zawód w nadziejach, bo zamiast nauczycielstwa otrzymał zajęcie biurowe w ministerium spraw wewnętrznych, zajęcie budzące w nim „wstręt i obrzydzenie";[1] znalazł sobie jednak milszą pracę, bo „Feliks Łubieński tworzył bibliotekę przy sądzie apelacyjnym, do niej księgi zbierał i z kilku klasztorów pak kilkadziesiąt zwożono". Pomagał, a raczej zastępował bibliotekarza Mateusza Kozłowskiego. Zanim, oczywiście, wziął się do studiów archi-

[1]) J. Lelewel, Przygody w poszukiwaniu i badaniu rzeczy narodowych polskich, s. 12. — Por. A. Śliwiński, op. cit. s. 71.

walnych, podstawy swej kolosalnej erudycji — zaraz po przyjeździe zdawał ojcu sprawę z kłopotów następującym listem:

Warszawa 1811 (ta data poprawiona obcą ręką).

„Wielmożny Sercem Najukochańszy Ojcze Dobrodzieju! Właśnie wilją przyjścia okazyi z domu Prot był obszernie się rozpisał do Rodziców Dobrodziejstwa radząc żeby Mama Dobrodziejka raczyła wprzód zbiedz do Warszawy, aby układ mebIów i urządzenia wszystkiego pod Jej buławą na naszych obradach odbyło się.

Ale ten list który ja miałem kontynuować stał się próżnym. Nie widziałem (nieczytelne) w ten dzień od rana, przybiegłem jednakże na sam czas widziałem jeszcze fury pod kamienicą, wpadam, dowiaduję się od Macieja, że Chmielewski był. Widzę szaty przez niewiadomość Macieja złożone w kamienicy. Powstaję na to. Maciej bieży na dół do fur, którym na list to jest Gerwazemu czekać kazał. Już ich niemasz. Niechże więc P. Marcelka Macieja nie winuje że się o niczem niedowiedziała z jego przyczyny. Nikt temu nie winien tylko zesłane fury że łaskawie poczekać niechciały, albo może ja że nie mogłem od rana samego ciągiem dzień cały w pustce przebywać — cozaś do Chmielewsgo raz się tylko w Warszawie pokazał i przed wyjazdem nie raczył się także meldować w czem wielka jest szkoda, bo chociaż nie do królewskiej stajni (i Prot się dziwował jakem ja śmiał p. Adama w tej mierze napastować) aleby może się udało sprzedać, a tak słyszałem iż siano nazad odeszło.

Tu przeróbka wychodku się robi niewiadomo czy dziś, czy jutro będzie skończona i aż sami Cieśle zaraz podłogę w kuchence rozpoczną i na to i ze wszystkiem Mularz ugodzony. Stosownie więc do pokończonych robót mniemam że Maciej może po Niedzieli na Wtorek lub Środę wolny będzie.

Miód i wełnę przedał, za wełnę przyszło zł. 101. Cóżkolwiekbądź pojmuje że wiele tam bydź musi zmartwienia z niedostatku gotowego grosza w okolicznościach kiedy trzeba się do miasta transportować. Co podobno nie stosuje się do wojen jakich, bo te lubo się zdają niechybnie nastąpić, niewypadną jeszcze tak nagle, — ani też dla obowiązku chociaż raz P. Minister kiedym przy nim na obiedzie siadł

pytał mnie czy będę miał sposobność pisania do Domu. Odpowiedziałem że za pierwszą wkrótce nadejśdź mającą okazją piszę. Napiszże do Ojca i kłaniaj Mu się od nas i oświadcz żeby się sprowadził do Warszawy bo będę miał z Nim co do czynienia, a nawet interesa na zawsze — nie stosując się może to tych względów mówiąc droga do Warszawy znagloną albo zwleczoną bydź może, ale ze względu dróg psujących się. Na szczęście, że deszczów nie bywa. Prot ciągiem na Pradze przebywa i czasami Warszawę nawiedza, a niekiedy gdzie dalej ruszy, czy w Rawskie czy ku Bydgoszczy czy gdzieindziej jeszcze.

W niedzielę widziałem się z Marcysią (?) po którą pp Ministrostwo posyłało i bawiła w ich domu do godziny 9. wieczór — Pani Adamowa zadziwiła się nad szafami, które na nic się nie przydadzą i mówiła że jakaś tam insza bydź ma, o której ciocia Jej mówiła, i pojedyńcza tylko a nie parzysta.

Śmierć konia Grzeli jest moją stratą którą zawczasu przewidywałem ale nie wiedząc gdzie tam nad Wisłą Grzela z koniem zajechał, gdy i Maciej o tem jak powiadał nie wiedział, niemógłem sobie radzić żeby z ostrzeżeniem pobiedz. Jeżeli Grzela z wymiany konia na konia kontent będzie Tatunio Dobrodziej będzie raczył na mój rachunek to wynagrodzenie jemu oddać, ja zaś będę kupcem konia mu.

P. Adam wyjechał do Stawna — Atrament p. Marcelki w odrobinie przesyłam. — Dużo też to bardzo roboty koło podłogi bo żeby sklepieniowi ulżyć, trzeba nawet ziemi z pod podłogi wynieśdź. — Książki jużem ułożył i jeszcze miejsca na nowo przybyło i przybywać kiedy mające zostawiłem, tak mi się udało z miejscem zekonomizować.

Mamusi Dobrodziejki Rączki i Nóżki całuję Marcelkę serdecznie ściskam. A pełen najgłębszego uszanowania mam honor dozgonnie z powinnym respektem pisać się

WM Pana Dobrodzieja
szczerze kochającym synem
i najniższym podnóżkiem
J. Lelewel"

Kończąc uprzejmie dziękuję pp. Russockim za łaskawe zezwolenie na ogłoszenie powyższych autografów.

Zofia Jabłońska-Erdmanowa

NAUCZYCIEL A. MICKIEWICZ I JEGO KOWIEŃSCY UCZNIOWIE

Życie Adama Mickiewicza, a zwłaszcza jego lata młodzieńcze, przedemigracyjne — to trochę jak nasze Tatry: schodzone wzdłuż, zrobione wzwyż, wymierzone, wyznakowane i wydeptane. Po I-ym tomie monografii prof. J. Kleinera nie masz już w tej stronie problemów godnych uczonych i specjalistów. Raczej przygodny turysta, romantyzujący ceper wypatrzeć jeszcze może tu i ówdzie jakąś ściankę do zrobienia. W tej też roli — a nie uczonego speca, niesłusznie a uprzejmie przypisanej mi przez p. Leona Podhorskiego-Okołowa w felietonie jego pt. „Mickiewicz w Kownie", (Kurier Warszawski 1938/IV) — bywałam na śladach Mickiewicza Filomaty, a tym co mi w szkicowniku z lat nauki i wędrówki pozostało, chętnie służę obecnie, zważywszy na właśnie otwierające się nowe, a bardzo korzystne podejście od strony Kowna.

Chodzi o Mickiewicza, — nie twórcę Ballad i Romansów i nie kochanka pani Kowalskiej, — ale nauczyciela literatury, historii i prawa w akademickiej powiatowej szkole kowieńskiej w latach 1819/20, 1820/21 i 1822/23. Temat ani wdzięczny ani efektowny, lecz jak rzadko, nadający się do skromnego samodzielnego studium źródłowego.

Dotychczasowy stan badań w tym zakresie zreasumował krytycznie prof. J. Kleiner w tekście I-go tomu swej Monografii „Mickiewicz", podając odnośną bibliografię w przypisach.

Źródeł zaś podstawowych mamy narazie trzy: Archiwum Filomatów, skrypty z Muzeum Mickiewiczowskiego w Paryżu oraz Akta Archiwum Wileńskiego Okręgu Naukowego.

Archiwum Filomatów (Część I-sza, Korespondencja, a zwłaszcza jej tom I-szy) zawiera między innymi listy Mickiewicza pisane z Kowna do przyjaciół. Dostępne każdemu, jest dotąd jedynym źródłem jeśli chodzi o własne opinie

Mickiewicza o szkole kowieńskiej: kolegach i uczniach, oraz o autorelacje poety z zamierzonych i podejmowanych prac nauczycielskich.

Zachowane ułamkowo w odpisie uczniów skrypty kowieńskie Mickiewicza z historii literatury polskiej, wymowy i początków literatury greckiej (z Muzeum Mickiewiczowskiego w Paryżu) oraz kajet Bernarda Gedymina, ulubionego i najlepszego obok Waszkiewicza ucznia Mickiewicza — omówił i zanalizował prof. J. Kleiner w cytowanej już monografii.

W Aktach Wileńskiego Okręgu Naukowego, w Archiwum Państwowym w Wilnie, znajdują się oprócz Mickiewicianów, ogłoszonych i opracowanych przez T. Wierzbowskiego i innych, liczne dokumenty, dotyczące personalij i spraw służbowych Zgromadzenia Nauczycielskiego szkoły kowieńskiej, również z lat 1819—1823. Wśród tych ostatnich zaś t. zw. opisy formularne, czyli własnoręczne curriculum vitae, obowiązkowo co roku składane przez nauczycieli do Rządu Szkół Okręgu Wileńskiego. Zachowały się dwa opisy formularne Adama Mickiewicza: z roku 1821 i z roku 1823. Ten ostatni z adnotacją Dozorcy szkoły St. Dobrowolskiego w rubryce: Do dalszego pełnienia obowiązków służby czy zdatny...? — „Dla słabości zdrowia nie jest wystarczającym, lecz zdatnym jest do nieprzewyższenia”.[1]

Opis formularny Adama Mickiewicza z r. 1821 (Rps. 69/1818) ma na odwrocie złożonego do środka arkusza, odwrotnie w stosunku do tekstu, napisane ręką Mickiewicza: „Opis formularny Adama Mickiewicza, Nauczyciela w szkole powiatowej kowieńskiej 1821 roku sporządzony“. Pisany jest całkowicie (nagłówki rubryk i tekst) ręką Mickiewicza i brzmi w oryginale jak następuje:

Nagłówki rubryk.	Tekst.
„Ranga, imię, familja, obowiązek przez niego odbywający się i ile ma lat od urodzenia?	„Adam Mickiewicz, Nauczyciel Literatury, historji i prawa w szkole powiatowej kowieńskiej, ma lat od urodzenia 22.

[1]) facsimile opisu podałam przy artykule „Adam Mickiewicz, Nauczyciel literatury, historii i prawa”. Tyg. Ilustr. Nr. 7, r. 1925.

Z jakiego stanu pochodzi?	Ze stanu szlacheckiego, co poświadcza dekret deputacji wywodowej gub. Grodzieńskiej od Heraldji zatwierdzony.
Ile ma poddaństwa męskiej płci, w których powiatach i jak się nazywa majątek?	nie ma.
Kiedy przyjął służbę i w niej jakiemi stopniami przy jakich obowiązkach i gdzie postępował. Także czy nie okazał szczególnych jakich zasług i czy nie odbierał innych oprócz rang nagród i kiedy?	Ukończywszy nauki w szkołach powiatowych Nowogródzkich, po złożeniu egzaminu przyjęty został na kadydata Stanu Nauczycielskiego (miesiąc September rok 1815). W pierwszym roku po wysłuchaniu kursu w oddziale nauk fizycznych i matematycznych otrzymał stopień kandydata filozofji (miesiąc Juni rok 1815 [1]). Po trzech latach zdawał examina w oddziale literatury i sztuk pięknych na stopień magistra wedle nowych przepisów, a wkrótce wysłany do Kowna spełnia obowiązek Nauczyciela Literatury Historji i Prawa od roku. (miesiąc September rok 1819). Nie odebrał żadnej rangi ani szczególnej nagrody, zasług też szczególnych nie położył.
W marszach przeciwko nieprzyjaciołom i w samych potyczkach był lub nie i kiedy mianowicie?	Nie był nigdzie.
Czy był w sztrafach lub pod sądem, jeśli był, za co mianowicie i jak się ta sprawa zakończyła?	Nie był.

[1]) Omyłka Mickiewicza, winno być 1816.

Do dalszego pełnienia obowiązków służby czy zdatny i na podwyższenie rangi czy zasługuje lub nie i czemu?	
Czy nie był abszytowany z podwyższeniem rangi lub bez niej i kiedy?	Nie był.
Czy żonaty, czy ma dzieci, kogo mianowicie, ilu lat i gdzie się one znajdują?"	Nie żonaty."

Zaznaczyć należy, że służbowe pisma Mickiewicza cechuje prawie z reguły niedbały pośpiech, znajdujący swój wyraz jak w treści tak w formie: omyłki i skróty tekstu i bylejaka, bez oficjalnych zakrętasów, kaligrafia. Wystarczy przejrzeć oryginały cytowanych opisów formularnych Mickiewicza i zestawić je z analogicznymi jego kowieńskich kolegów, aby pojąć odrazu, że nie jest to rozpoczynający urzędniczą karierę młody nauczyciel, lecz ten co „jedną tylko duszę i na Parnasie ma włości..."

Zachowały się również, i to wieloletnie, tak zwane półroczne raporty o postępie uczniów, składane przez dozorców szkół dwa razy do roku. Są to pierwszorzędne źródła, jeśli idzie o uczniów szkoły kowieńskiej lat mickiewiczowskich. Dzięki bardzo szczegółowym rubrykom podają one prócz nazwiska i imienia ucznia również: wiek jego, wyznanie,[1] skąd pochodzi, jakich jest obyczajów, zdrowia, pilno-

[1] Pinchas Kon w przyczynku p. tyt. „Z lat Nauczycielskich Ad. Mickiewicza" Ateneum Wil. 1929 r., wyszczególniając żydów, uczniów szkoły kowieńskiej, pisze: „niestety, nie jest nam znany skład wyznaniowy uczniów szkoły kowieńskiej z okresu nauczycielstwa Mickiewicza". Otóż w roku szk. 1820/21 na 59 uczniów Mickiewicza było 4 ewangelików i 1 prawosławny. Wobec znacznej z roku na rok płynności elementu uczniowskiego należałoby coroczne obliczenia przeprowadzić; nietrudne ale niecelowe — zważywszy na temat naczelny.

ści i postępów w naukach. Brak kowieńskich raportów z roku szkolnego 1819/20 wynagradzają poniekąd raporty z roku szkolnego 1820/21 [1]) z własnoręcznie wystawioną przez Mickiewicza cenzurą w rubrykach odnośnych przedmiotów. Raporty owe, jak również współczesne listy promowanych uzasadniają zarówno opinie Mickiewicza o „żmujdzkich głowach" jak i opinie władz szkolnych o Mickiewiczu.

A więc w roku szkolnym 1820/21 ma Adam Mickiewicz w klasie III na 26-ciu uczniów (z których 10-ciu drugorocznych i 1 trzecioletni):

	dobry	mierny	mały
z łaciny	4	8	14
z historyi	8	8	9
z nauki moralnej	9	8	9

Wiek: ośmiu od 12 14 lat; osiemnastu od 15 do 20 lat.

W klasie IV na 21 uczniów (z których 5 drugorocznych):

	dobry	mierny	nadmierny	mały
z łaciny i wymowy	3	11	1	6
z historyi i prawa	13	7		1

Wiek: dziewięciu od 12 do 15 lat; dwunastu od 17 do 22 lat.

To są te młodsze, lepsze klasy, gdzie widać jakąś nadzieję, według słów 22-letniego Mickiewicza.

W klasie V na 9 uczniów:

	dobry	mierny	mały
Z łaciny, wymowy i poezji		8	1
z historyi i prawa	5	4	

Wiek: od 16 do 19 lat.

---

1) Raport z półrocza lipcowego, t. zn. od lipca do stycznia 1820/21 r. Rps 74/1820. Rap. z półrocza styczniowego tj. od stycznia do lipca 1821 r. Rps. 1/1821. Rap lipcowy 1822, Rps. 1/1821; Rap. styczniowy 1823, Rps. 1/1821.

W klasie VI na 3 uczniów:

	dobry	mierny
Z łaciny, wymowy i poezji	1	2
z historyi i prawa	2	1

W archiwum Wil. Okręgu Nauk. znajduje się poza tym obfity materiał inwentarzowy nieruchomego i ruchomego majątku szkoły kowieńskiej. W związku z wielokrotną zmianą gospodarzy,[1] katastrofą 1812 roku oraz wszelakiego rodzaju kłopotami domowymi szkoły dochował się szereg całkowitych inwentarzy[2] po-jezuickiego Collegium i kościoła w Kownie oraz liczne fragmenty z raportów dozorcy i zażaleń nauczycieli, odnoszących się do stanu aktualnego stancji szkolnych i nauczycielskich. Planowe i krytyczne opracowanie powyższego materiału archiwalnego, uzupełnione lokalną wizją w Kownie pozwoli z całą pewnością umiejscowić i odtworzyć realne cztery ściany pracy i życia Nauczyciela Mickiewicza.

W końcu słów parę o archiwum szkoły kowieńskiej. Z akt szkolnych kowieńskich dostępne są narazie te, co przesłane do Rządu szkół przy Un. Wil., tam się przechowały. Czy istnieją dotychczas jakieś resztki chociażby samego archiwum szkolnego na miejscu, w Kownie? Przecie zaledwie wiek i ćwierć dzieli nas od tamtych czasów. Skoroby się dały wszcząć na miejscu skrupulatne poszukiwania, możeby się jeszcze coś niecoś odnalazło.

---

[1]) Szkoła Kow. założona przez Jezuitów w zbudowanym przez nich Collegium przeszła następnie do Komisji Edukacyjnej na Litwie; a w r. 1797 do Franciszkanów pod zaborem rosyjskim utrzymujących szkoły do 1807 r. — do czasu przejęcia jej przez Un. Wil.

[2]) Z r. 1797 zachował bardzo szczegółowy opis inwentarzowy całego Collegium, ze względu na spustoszenia lat następnych pierwszorzędnej wagi, p. tyt. „Opisanie Kolegjum pojezuickiego Kowieńskiego z 1797 ułożone przy przejęciu tegoż przez Franciszkanów w posesją...” Rps. 9/1805. W r. 1826 Dozorca szkoły Ławrynowicz przesyła Un. Wil. plan i opis szczegółowy ówczesnego domu szkolnego wraz ze stancjami nauczycieli. Niestety plan zaginął. Rps. 10/1816. Inwentarz kościoła pojezuizkiego ostatni z r. 1810 (Rps. 73/1818). W roku 1819 dozorca Dobrowolski radby ruinę jego chociaż na skład zboża Żydom odnająć, ale obawia się zgorszenia i czeka decyzji władz Uniwersyteckich.

Wielce pomocnym może być przy tym dochowany w Arch. Ak. Umiejętności, w papierach po-filomackich, Rejestr ksiąg archiwum szkoły kowieńskiej, sporządzony w 1822 r. przez Tomasza Zana (za wizyty odbytej przez Chodźkę w maju t. r.) i opatrzony adnotacją, że wszystkie księgi znaleziono w należytym porządku. Zawiera on następujące pozycje:

1. Protokół wizyt miejscowych.
2. Księga przestróg i zaleceń od wizytatorów.
3. Dzieje obrad domowych co do spraw szkolnych.

(Zaczęta w 1818 r. W r. 1821 protokół sesji z 2/II przemazany przez wizytatora Budziłowicza dla położenia końca zatargom nauczycieli z dozorcą. Odtąd, to jest od 31/VIII 1821 r. czyste i porządniejsze zapisy; posiedzenia odbywały się co miesiąc aż do ostatniej wizyty (9 pos.). Jednakże nie wszystkie kompletnie podpisane dla nowych scysyi. 1/X 1821 r. Nieławicki zapisał, że dozorca nie wpisał wniesienia Abrahamowicza, przyjętego do protokółu przez nauczycieli. Za obecnej wizyty protokół ten dla przecięcia utarczek opieczętowano i nowy sporządzić kazano).

4. Protokół czynności i interesów szkoły kow. zaczęty 1/IX 1816 r.
5. Porządek osób szkolnych od 1781 r.
6. Żurnal kasy szkolnej.
7. Księga przychodu i rozchodu z r. 1822.
8. Inwentarz własności skarbowej szkolnej z r. 1821.
9. Inwentarz kościoła szkolnego kowieńskiego z 1810 roku.
10. Katalog ksiąg biblioteki szkolnej w 1821 r. spisany. (Całe tytuły dzieł wpisane czysto podług alfabetu autorów. Dzieł 650, egz. 939).
11. Księga do zapisywania imion wszelkich dobroczyńców edukacji dla szkoły kow. od roku 1816/V. (Żadnej ofiary nie było lub nie zapisano).
12. Księga pism wychodzących i przychodzących od 1817 roku.
13. Księga zapisów uczniów przychodzących i odchodzących od roku 1819/IX.

14. Księga zdań o postępku uczniów podczas examinów i popisów od roku 1814.

15. Księga do wpisywania materji na miesięcznych posiedzeniach dozorcy szkoły z dozorcami domowymi, do 1821/I.

16. Księga raportów miesięcznych od dozorców domowych o uczniach, od 1/1821 r. (Dozorców 10).

17. Księga rachunku ksiąg elementarnych. (Zaczęta w 1818/V).

18. Księga do zapisywania uczni przy wyjeździe na wakacje biorących lub nie biorących chlubne świadectwa od 1818/V.

19. Historja szkoły kowieńskiej (od r. 1815 przez St. Dobrowolskiego a do 1815 przez Ławrynowicza).

20. Kopje raportów do dyrekcji szkół.

Księgi utrzymywane przez nauczycieli:

1. Księga obserwacji meteorologicznych.
2. Księga do zapisywania przemówień Dozorcy i Nauczycieli na otwarciu i zamknięciu szkół. Zaczęta w 1815 r. (3 mowy St. Dobrowolskiego, ostatnia z 1820 r. Ad. Mickiewicza).[1]
3. Rejestr wzorów rysunkowych.

Jak dotąd można sądzić Mickiewicz poza przepisowymi obowiązkami szkolnymi trzymał się raczej na uboczu w miej-

---

[1]) Ad. Mickiewicz przemawiał na otwarciu i zamknięciu szkół parokrotnie: a) po raz pierwszy 30. VI. 1820 r. Rps. 60/1820. Arch. Wil. Akta Wil. Okr. Naukowego. A. Bosiacka: „Nieco o nauczycielskiej działalności Mickiewicza w Kownie“. „Słowo“. Wilno 1923. Nr. 82. Dod. Literacki. Z. Jabłońska-Erdmanowa: l. c. Pinchas Kon. l. c. b) Na otwarciu roku szkolnego 1822/23. 1 IX: „które przy zebraniu się rodziców i urzędników miejscowych Dozorca honorowy tej szkoły JW. Graf Zabiełło tudzież Radca Dworu Emeryt Wny Ławrynowicz zaszczycili swą obecnością. Tu dozorca szkoły o powinności miłowania i szanowania dobrych monarchów a Nauczyciel literatury Adam Mickiewicz o pożytkach nauk mieli przemowę“. (Wyciąg z księgi dziejów szkoły kowieńskiej z r. 1822 na 1823. Akta Wil. Okr. Nauk.). c) Ostatni raz po wakacjach 1823 r. „Otwarcie nauk szkolnych odbyło się dn. 1. IX... na którem Naucz. Lit. JPan Adam Mickiewicz przed opuszczeniem miejsca tego miał stosowną do tego obchodu o pożytkach nauk przemowę“. (idem. z r. 1823 na r. 1824).

scowym Zgromadzeniu Nauczycielskim, które nie odznaczało się bynajmniej zgodnym pożyciem, skłócone ustawicznie z Dozorcą szkoły Dobrowolskim i niejednolite co do kwalifikacyj i ambicyj zawodowych i kulturalnych.[1])

Sam ulubieniec Dozorcy, wyróżniany w relacjach wizytatorów (Budziłowicz, Kożuchowski),[2]) najmłodszy i najbardziej ustosunkowany (przez Malewskiego Fr.) czy uczestniczył w obradach domowych Zgromadzenia? Czy na równi z kolegami zabierał głos i w jakiej sprawie, czy wnosił jakie zażalenia, domagał jakich względów?

W przeciwstawieniu do korespondencji prywatnej — pełnej utyskiwań — w służbowej świeci śród kolegów nieobecnością. Wszakże jak mieszkał, jak żył i jak pracował naprawdę w szkole kowieńskiej Adam Mickiewicz da się dopiero ostatecznie ustalić po sumiennym i umiejętnym wykorzystaniu wszystkich dostępnych źródeł — z kowieńskim włącznie. A „...jakby to było przyjemno pójść poderzwi i posłuchać, jak w klasie Homerowe nicujesz obrazy, przyjrzeć się przez szczelinę twojej drobnej postaci a wreszcie wywokować pana profesora".[3])

Uczniowie Adama Mickiewicza

a) w r. szkol. 1820/21.

Kl. III-cia.

* Abramowicz Mikołaj, syn Józefa z Kowieńskiego.
* Bujniewicz Fabjan, z Kowieńskiego.
Chłopicki Józef, z Kowieńskiego.
Chmielewski Jerzy, z Kowieńskiego.
Czechowicz Franciszek, z Kowna.
Dymsza Paweł, z Rosieńskiego.
* Eymont Adam, z Kowieńskiego.
* Fergis Karol, z Rosieńskiego.
* Golicki Maciej z Wiłkomierskiego.
Jabłoński Jan, z Kowna.
* Jachimowicz Jan, z Kowna.

[1]) Z. Jabłońska-Erdmanowa: Koledzy kowieńscy Mickiewicza Nauczyciela. Ateneum Wil. r. 1929 i odb.

[2]) Rps. 72/1820 i 72/1821. Akta Wil. Okr. Nauk.

[3]) Arch. Fil. Cz. I, t. I, str. 277. Fr. Malewski do Mickiewicza 29. X. 1819 r.

Lutzy Albert, z Królewstwa Polskiego.
* Medeksza Otton, z Kowna.
* Nihilewicz Wincenty, z Kowieńskiego.
* Pawłowicz Franciszek, z Kowieńskiego.
* Porzycki Stefan, z Kowieńskiego.
* Szatyński Syxtus, z Kowieńskiego.
Skiernowski Romuald, z Kowna.
* Szeffer Karol z Kowna.
* Szyr Daniel, z Kowna.
* Tański Józef, syn Michała, z Trockiego.
Waszkiewicz Michał, z Kowieńskiego.
Wysocki Dominik, z Kowna.
Zawisza Edmund, z Kowieńskiego.
* Żegżdra Józef, z Kowna.
Żorgo Onufry, z Kowieńskiego.

Kl. IV-ta.

* Berliński Stanisław, z Trockiego.
Eymont Wincenty, z Kowieńskiego.
Gabryełowicz Wiktor, z Kowna.
* Gedymin Bernard, z Trockiego.
* Hofman Bogusław, z Kowna.
* Jabłoński Wincenty, z Kowna.
* Janczewski Cyprjan, z Rosieńskiego.
* Kamiński Atanazy, z Kowna.
* Kołyszko Edward, z Kowieńskiego.
* Korgowd Dawid, z Kowieńskiego.
* Medeksza Onufry, z Kowieńskiego.
Micewicz Onufry, z Królestwa Polskiego.
* Olszewski Adam, z Kowieńskiego.
Pacewicz Józef, z Kowieńskiego.
* Swinarski Tomasz, z Wileńskiego.
* Swolkień August, z Kowieńskiego.
* Sztaraś Józef, z Kowieńskiego.
Tołłoczko Edward, z Kowieńskiego.
Towiański Józef, syn Adama, z Kowieńskiego
Wimbor Polikarp, z Kowieńskiego.
* Wolski Bartłomiej, z Kowieńskiego.

Kl. V-ta.

* Berezyn Ewgraf, z Rosieńskiego.
* Charewicz Apolinary, z Kowieńskiego.

Czermański Józef, z Kowieńskiego.
* Chłopicki Karol, z Kowieńskiego.
* Matusewicz Karol, z Trockiego.
Olszewski Szymon, z Kowieńskiego.
* Pożerski Felix, syn Macieja, z Kowna.
* Sawicki Stefan, z Trockiego.
* Szymkowski Antoni, z Kowieńskiego.

Kl. VI-ta.

* Dragat Konstanty, z Kowieńskiego,
* Jagmin Maurycy, z Szawelskiego.
* Tański Felix, z Trockiego.

(Oznaczeni gwiazdką są nieobecni w roku szkolnym 1822/23 od półrocza styczniowego, bądź całkowicie).

b) Uczniowie nowoprzybyli w r. szkoln. 1822/23.

Kowalski Konstanty, syn Józefa, z Kowna.
Matusewicz Augustyn, z Kowna.
Micuta Józef, z Kowieńskiego.
Reys August, z Kowna.
Sokołów Piotr, z Kowna.
Westenholz Kazimierz(?), z Kowna.
Martyszewski Jan, z Królewstwa Polsk.
Kołyszko Antoni, z Kowieńskiego.
Dembiński Dominik, z Kowieńskiego.
Dobrowólski Konstanty, z Upitskiego.
Dobrowolski Adam, z Upitskiego.
Dowtort Franciszek, z Kowieńskiego.
Eymont Szymon, z Kowieńskiego.
Ginof Benedykt, z Kowna.
Jachimowicz Ludwik, z Kowna.
Józefowicz Justyn, z Król. Polsk.
Kozakowski Józef, z Kowieńskiego.
Kulikowski Michał, z Trockiego.
Mackiewicz Hipolit, z Kowieńskiego.
Matusewicz Antoni, z Kowna.
Matusewicz Mateusz, z Trockiego.
Pawłowski Józef, z Kowna.
Pilecki Stanisław, z Wiłkomirskiego.
Sankowski Franciszek, z Kowieńskiego,

Siciński Józef, z Król. Polsk.
Szprynger Ferdynand, z Kowna.
Tołłoczko Wincenty, z Wiłkomirskiego.
Towiański Antoni, z Wiłkomirskiego.
Ubysz Szymon, z Kowieńskiego.
Wiewiórkowski Aleks., z Kowna.
Wiszniewski Zenon, z Rosieńskiego.
Wysocki Aleksander, z Kowna.
Żelna Konstanty, z Kowieńskiego.
Żorgo Adam, z Kowieńskiego.
Matszański (?) Ferdynand, z Wołynia.

Uczniowie promowani przez Mickiewicza w 1821 r.

z kl. III—IV.

a) zasłużyli na promocję: Czechowicz Fr.
Pawłowicz Fr.
Waszkiewicz Mich.
Żorgo Onufry.

b) mogą się promować: Zawisza Edmund
Lutzy Albert
Szatyński Syxtus
Fergis Karol
Tański Józef.

z kl. IV—V.

a) zasłużyli na promocję: Gedymin Bernard
Kołyszko Antoni
Janczewski Cyprian
Gabryełowicz Wiktor
Swinarski Tomasz
Towiański Józef.

b) mogą się promować: Micewicz Onufry
Kamiński Atanazy
Jabłoński Wincenty
Wimbor Polikarp
Swolkień August
Sztaraś Józef.

z kl. V—VI.

a) zasługujących na promocję — niema.

b) mogą być promowani: Pożerski Feliks
Sawicki Stefan
Berezyn Ewgraf.

Dla długości przebywania w klasach dopuszczeni do promocji:

z kl. III—IV: Nihilewicz Wincenty
Szyr Daniel
Jachimowicz Jan.

z kl. V—VI: Chłopicki Karol
Matusewicz Karol.

(Na oryginale podpis Adama Mickiewicza).

Akta Wil. Okr. Nauk. Rps. 68/1821 r.

Lista promowanych przez Mickiewicza w 1823 r.

z kl. III—IV.

a) zasłużyli na promocję: Waszkiewicz Mich.
Ubysz Szymon
Dembiński Dominik
Dobrowolski Adam
Tołłoczko Wincenty
Matusewicz Antoni
Matszański Ferd.
Żorgo Adam
Sankowski Fr.
Kulikowski Mich.
Wysocki Dominik
Eymont Szymon
Pilecki Stanisł.

b) mogą się promować: Siciński Józef
Józefowicz Justyn
Wysocki Aleksander
Mackiewicz Hipolit
Szpryngier Ferdynand
Dowtort Fr. „jedynie dla długiego w tej klasie przebywania”.

z kl. IV—V:

a) zasługujących na promocję niema.

b) mogą się promować: Matusewicz Augustyn
Lutzy Albert.

z kl. V—VI:

a) zasłużyli na promocję: Wimbor Polikarp
Martyszewski Jan
Tołłoczko Edward.

b) mogą się promować: Czechowicz Fr.

Na oryginale u dołu: „Takową listę podpisujemy. D. w Kownie. Dnia 1-go lipca 1823 r.". Następują podpisy Nieławickiego i Adama Mickiewicza.

Akta Wil. Okr. Nauk. Rps. 1/1821.

Jadwiga Grodzka

KILKA UWAG O ZYGMUNCIE KRASIŃSKIM NA PODSTAWIE NIEOGŁOSZONYCH LISTÓW

I

Listy Krasińskich Wincentego i Zygmunta, które są w moim posiadaniu, a które pisane były do Ignacego Grodzkiego, plenipotenta Krasińskich, dziada mego męża, ukażą poetę nie w świetle nowym, tylko trochę dorzucą rysów do sylwetki takiej, jaką znamy, pozwolą spojrzeć na niego ze stanowiska nie ideału lecz rzeczywistości, nie ze strony przeznaczonej na pokaz, jeśli wolno się tak wyrazić — zewnętrznej, ale od strony jego osobistych interesów, prywatnych spraw, materialnych trosk.

I z wielką przyjemnością stwierdzić można, że to spojrzenie na Krasińskiego przez pryzmat nie jego dzieł, ale listów prywatnych, pisanych do podwładnego, nie zmniejsza postaci Zygmunta, lecz raczej przeciwnie, podkreśla jego wielkość.

Otóż najważniejsze: stosunek do włościan i do biedy ludzkiej — jedno z zagadnień, które tak często pobrzmiewa w twórczości Krasińskiego.

Listy jego ojca świadczą, że Zygmunt wychowany był w atmosferze, w której serdecznie troszczono się o los chłopów. Hrabia Wincenty w liście z Warszawy z dn. 10 maja 1855 r. pisze tak:

„Włościanom pomagay, ile tylko potrzeba, jak my damy, to nam Bóg da, iak my będziem dla innych sprawiedliwemi, to Bóg będzie dla nas“, [1] a przy sprzedaży dóbr Dunajowiec w instrukcji z 1842 r. hr. Wincenty pyta w punkcie 2-gim: „jakie można wziąść zapewnienie, żeby potym ludzie nie byli ciemiężeni“. Punkt 6-ty jako warunek sprzedaży wymienia: „dopełnienie danych przywileiów i datków tak fabrykantom

[1]) W listach i cytatach zachowana pisownia oryginału, tylko w cytatach z listów Wincentego Krasińskiego dodane przecinki.

iak włościanom", a punkt 7-my: „wszelkie zaległości włościan darowane, tak pieniężne iak robocze darowane".

Słowa pisane przez Wincentego Krasińskiego do plenipotenta mają charakter rozkazu. Słowa te musiał słyszeć napewno często Zygmunt i kiedy się zajmie sam interesami swoich majątków, będzie się również, a może jeszcze bardziej troszczył o los włościan.

Oto co pisze z Schlangenbad z dn. 12 sept. 1855 r.:

„Proszę cię także przyszliy mi spis sierot pozostałych po zmarłych na tyfus lub cholerę w Knyszyńskich i Litewskich dobrach, t. i. spis rodzin naybardziej dotkniętych, zasługujących na wsparcie — i naznacz co myślisz że każdey daćby wypadło — Ja przeyrzę, potwierdzę i odeszlę — a wtedy każesz im te datki rozdać — przyszliy mi spis też wszystkich zmarłych od 1 1/2 roku na tyfus lub cholerę w tych dobrach — od kiedy te dwie plagi grassować zaczęły — proszę cię nie szczędź Kassy moiey — i iak tylko można wspieray biednych i klęską dotkniętych w Sliwnie, Knyszynie w Litewskich dobrach — osuszyć kilka łez ludzkich, to lepsze niż intrata..." „Czy D-ra lepszego wynalazłeś do Szpitalu Knyszyńskiego?".

Czy czasem nie przypomną się i nie nabiorą innej mocy w świetle tych słów — słowa Męża w Nieboskiej skierowane do Pankracego: „Mylisz się, mieszczański synu. — Ani ty, ani żaden z twoich by nie żył, gdyby ich nie wykarmiła łaska, nie obroniła potęga ojców moich. — Oni wam wśród głodu rozdawali zboże, wśród zarazy stawiali szpitale."

Zwłaszcza te słowa: „Proszę cię nie szczędź kasy moiey — i iak tylko można wspieray biednych i klęską dotkniętych... osuszyć kilka łez ludzkich, to lepsze niż intrata" nabierają specjalnego znaczenia u poety, gdy się pamięta, że naogół o kassę swoją bardzo się troszczył [1]) i jak pisał w liście z 7-go września 1858 r. z Frankfurtu o dochodzie z Knyszyńskich dóbr: „Wiesz dobrze, że zeń moie codzień śniadanie i obiad".

---

[1]) Tę troskę o „kassę" tak bardzo podkreślił L. Rath w Wiadomościach Literackich z dn. 13 lutego 1938 r. w artykule „Wieszcz w pantoflach". Czy czasem nie za bardzdo wobec przytoczonych tu słów Zygmunta Krasińskiego.

Zmianą „ pańszczyźnianego gospodarstwa w naiemne" Zygmunt bardzo był zaniepokojony. We wspomnianym liście z Frankfurtu z 58 r. pisze: „Zważ kiedy do Grodna układać się poiechałeś, czyby nie można wprowadzić tey uwagi, iż wszędzie 12 lat w Knyszynie rok tylko podobno czasu daią na przemianę pańszczyźnianego gospodarstwa w naiemne, że zatem w Knyszynie kapitału na to 12 razy większego potrzebuie posiadacz, że zatem strata iego 12 razy większa — czyżby, za to iedno, pewney Indemnizacji nie można żądać i dostać w gotowym groszu? Inaczey bowiem dochód wszelki knyszyński p lat kilka stracę".

W listach zarysowuje się też stosunek obu Krasińskich do plenipotenta. Obydwaj mu ufają zupełnie i to w listach zaznaczają często. Stosunek zresztą serdeczny. Hr. Wincenty pisze o swoim wnuku. Zygmunt o swoim ojcu, a gdy szerzy się cholera poeta dorzuca kilka ciepłych słów: „Niech Bóg wszechmiłosierny strzeże Pana drogiego i rodzinę Jego od wszelkiego złego".

W listach znajduje też od odzwierciedlenie romantyczna miłość i postawa Zygmunta wobec ojca, tak typowa dla niego. W liście ze Schlangenbad z 1855 r. 12 września pisze: „Okropniem zmartwiony — kuracyia była pomogła oycu — a teraz chce już 22-go Sept. stanąć w Potoku. Darmo klęcząc u stóp Jego i zalewaiąc się łzami błagałem by poczekał aż miną te mary i plagi — Jedzie a mnie zostawia w smutku naygłębszym".

Poza tym w listach szereg różnych spraw związanych z interesami dóbr Krasińskich.

II

Materiał, na którym się oparłam są to;

1. Instrukcja Wincentego Krasińskiego z 1842 roku, 20×24 papier podwójnie złożony, znak: Bath superfine.

2. List Wincentego Krasińskiego z dn. 10/6 maja 1845 r. z Warszawy, na papierze podwójnie złożonym $12 \times 18^1/_2$.

3. List Zygmunta Krasińskiego z Schlangenbad 12 sept. 1855 na papierze podwójnie złożonym 13×20.

4. List Zygmunta Krasińskiego z Paryża z dnia 31 grudnia 1857 r. 20×13.

5. List Zygmunta Krasińskiego z Frankfurtu z 7 września 1858 r. 20×13 na papierze podwójnie złożonym.

Są to jedyne listy, jakie pozostały z dość dużej korespondencji, która została zniszczona w roku 1920 przez bolszewików we dworze w Rybakach w Białostockim. [1])

Wśród listów znajduje się fotogralia Zygmunta, według tradycji rodzinnej dana Ignacemu Grodzkiemu przez poetę.

1. Instrukcia co do Przedaży Dunaiowiec dana WJ Panu Sowietnikowi Grodzkiemu.

Zupełną uffność pokładając tak w cnocie iak w zdolnościach Jego nie mam potrzeby się rozwodzić nad punktami przedaży — tylko przednieysze wyrażam.

1. Cena osiemdziesiąt dukatów za duszę

2. Jakie można wziąc zapewnienie żeby potym Ludzie nie byli ciemiężeni.

3. Przedaż ryczałtowa żeby później żaden punkt do Processów lub pretensiów nie dał powodu.

4. Wypłata w Kiowie lub w Warszawie.

5. Po zupełnej wypłacie dopiero oddanie Dóbr.

6. Dopełnienie danych przezemnie przywilejów i datków tak Fabrykantom iak włościanom

7. Wszelkie zaległości Włościan darowane tak pieniężne iak robocze darowane

8. O pożyczki Zydoskie i Fabrykantów ułożenie się iak Remanentów to iak znaydzie naylepiej zostawiono WJP Grodzkiemu, gdyż nie mogę przewidzieć wszystkich okoliczności a na niego zupełnie się spuszczam

(Data częściowo nieczytelna 1842) Dunaiowiec Wincenty Hrabia Krasiński.

---

[1]) Znajdowały się tam także listy Adama Mickiewicza, adresowane do Ignacego Grodzkiego, który prawdopodobnie poznał Mickiewicza w czasie studiów na Uniwersytecie Wileńskim, dokąd udał się w r. 1815, jak dowodzi zachowane świadectwo hr. Wołłonicz, marszałka białostockiego. Listy te, niestety, w r. 1920 zostały zniszczone.

2. List Wincentego Krasińskiego:

D 10/6 maia 1845 Warszawa

Przybywszy wczoray na obiad do WXney Heleny z Opinogóry zastałem Twoy list z 25 kwietnia—7 maia z ...[1] na które w ten moment odpowiadam.

1. Co do przeciągnienia czassu w daniu zaświadczenia na przeznaczenie się skarże że muszą się zawsze źli ludzie znaydować lecz nie na Ciebie bo wiem znaiąc cię doskonale że robisz co możesz a Twą zdatnością i światłem więcey możesz iak inni.

2. Twoy list mnie pocieszył bo tutay widząc iakie spustoszenia wylewy zrządziły i czytaiąc co nad brzegami Dniestru się działo to mnie strach o ...[2] i ...[3] brał. Bogu niech będą dzięki że te Calamitates się niepowturzyły.

3. Widzę że wcześniey mogliście orać iak w opinogurskich dobrach gdzie są mieysca gdzie dziś ieszcze nie można ani siać ani orać Pszenica tania w Warszawie bo po 23 zł w Białymstoku po 30 w Wilnie ieszcze droższa ale za to tutay Jęczmień po 20 zł owies po 13 zł a tego musiałem dużo kupić na zasiew dla włościan. Bardzo źle i źle wszędzie i zewsząd Oziminy piękne ale cóż z tego kiedy w kraiu i połowa niezasiana

3. Prawie wszędzie zupełnie owce wypadły Jam szczęśliwszy choć 1500 straciłem z młodemi iuż a zostało mi się 1400 w Opinogurze zaraza na bydło zaczyna ustawać ale bardzo wiele wypadło.

4. Day boże byś znalazł kupca bo ani myślić bym pszenice w Gdańsku przedał me 9400 korcy bo żadnych cen nie ma.

5. Chiałem mówiąc z Celińskim żeby mi zrobił pocichu opowiadania twych prac iak co wymurowałeś poprawiłeś który fabrykant naylepiej się ma który naylepiej się prowadzi nic nie wiedział i przyznam ci się szczerze iż mi opinię głupiego zostawił

---

1) Dwa słowa nieczytelne.

2) Słowo nieczytelne.

3) Słowo nieczytelne.

6. Cały opis ...[1] posyłam iutrzeyszą pocztą plenipotentowi memu Jaki odpis będzie udzielę Ci

7. Staray się przedadź schedę Wąssowicze i pod mym adresem mu pieniądze przysley

8. Włościanom pomagay ile tylko potrzeba iak my damy to nam Bóg da iak my będziem dla innych sprawiedliwemi to Bóg będzie dla nas. Ja aż po Ś-tym Janie będę mógł bydź u was gdyż widzenie się moie z N Panem zdecyduie gdzie i kiedy będę mógł zaiechać Day Wam lepszy czas iak u nas co zimno ...[2] Lila się nie rozkwitło ani akacia nie puściła na wsi a nawet tu w moim ogrodzie Wnuczkowi ospa krwią szczepiona dziś jedenasty dzień Jeszcze ząbki się nie pokazały i trochę kaszle Day ci Boże kupca prędko byś mi mogł tu przysłać prędzey co uzbierasz. Żonie me uszanowanie zięcia i dzieci uściskay

Krasiński

Posyłam ci lekarstwo na motylicę.

3. List Zygmunta Krasińskiego:

Schlangenbad 1855. 12 Sept.

Kochany Panie Grodzki!

Pisałem do p. Iustyńskiego o pana Zubrzyckiego Rachmistrza — Oto list który otrzymałem w odpowiedzi — od lat kilku wciąż rozmaite dochodzą mię na Iustyńskiego skargi — Krynicki go nie lubi — Iustyński iest nieraz gwałtowny i niegrzeczny — ztąd dużo ma nieprzyjaciół — Z drugiej strony intrata pierwszych lat była większa niż od lat pięciu lub sześciu — niema rady — o prawdzie tylko przekonać się można na gruncie — łączę tu list Iustyńskiego — a przytem dla Pana upoważnienie odbycia lustracyi dóbr Kodeńskich i proszę Cie drogi panie Grodzki skoro ci czas dozwoli natychmiast tam się ziaw i donieś mi po przeyrzeniu wszystkiego, kto ma racyią czy Iiustyński czy iego nieprzyiaciele.

Proszę cię także przyszliy mi spis sierot pozostałych po zmarłych na Tyfus lub cholerę w Knyszyńskich i Litewskich dobrach, t. i. spis rodzin naybardziey dotkniętych,

---

[1] Słowo nieczytelne.

[2] Słowo nieczytelne.

zasługujących na wsparcie — i naznacz co myślisz że każdey daćby wypadło — Ia przeyrzę, potwierdzę i odeszlę — a wtedy każesz im te datkl rozdać — Przyszliy mi spis też wszystkich zmarłych od 1½ roku na tyfus lub cholerę w tych dobrach — od kiedy te dwie plagi grasować zaczęły — proszę cię nie szczędź kassy moiey — i iak tylko można wspieray biednych i klęską dotkniętych w Śliwnie, Knyszynie, w Litewskich dobrach — osuszyć kilka łez ludzkich, to lepsze niż intrata. Gdyby moie upoważnienie do Kodnia dla ciebie nie było dostatecznem, to przyszliy mi sam wzór takowego a zaraz ci ie podpiszę i odeszlę —

Okropniem zmartwiony — kuracyia była pomogła cudownym sposobem oycu — a teraz chce już 22-go Sept. stanąć w Potoku. Darmo klęcząc u stóp Iego i zalewając się łzami błagałam by poczekał aż miną te mory i plagi —

Iedzie — a mnie zostawia w smutku naygłębszym —

Zyg. Krasiński

Niech Bóg wszechmiłosierny strzeże Pana drogiego i rodzinę Jego od wszelakiego złego —

Czy Dra lepszego wynalazłeś do Szpitala Knyszyńskiego?

4. List Zygmunta Krasińskiego z Paryża 31 grudnia 57 r.

Brak początku.

... Odday ten list Pan Arndtowi, przeczytawszy go wprzód — Jest to odpowiedź na nową prośbę którą mi przysłał i w której mię prosi bym w ostatnim razie kazał młyn na Licytację puścić, na wykazanie tego co kto da —

Jakże się dzieie ze sprawą układów i stosunków włościańskich — Napisz mi o tem iak nayszczegółowiej —

Proszę przyiąć życzenia moie dla Siebie i Rodziny na ten nowy rok — Łączę assygnację na 3000 zł. polskich, iako dowód że umiem kiedy jest intrata być wdzięcznym za łożone koło niey starania.

31 grudnia 57 r. Zyg. Krasiński
Paryż.

5. L i s t Zygmunta Krasińskiego z Frankfurtu 1858 r.

Frankfurt 1858 r. 7-go września.

Kochany Panie Grodzki! Ieśli kiedy należało do mnie i to długo a szczegółowo z radą i znaiomością tamteyszych stosunków pisać, toć teraz kiedy tak ważny interes się toczy — a Pan iak nayzupełnieyszem zbywasz mię milczeniem — przyznay sam iż to niedobrze — Móy Oyciec zdecydował się na pozostaniu przy folwarcznych gruntach — dobrze, niech i tak będzie, kiedy pokazuie się że tylko ciemny styl odezwy gubernatorskiej, wprawił mię był w mniemanie iż ofiaruią iako 1-szy punkt, kapitał za ustąpienie z dóbr* — na co odpowiedź przesłałem legalizowaną tu w poselstwie a żądaiącą 6-ściu milionów, która teraz zostanie u Kryn.go w Warsz.ie, bo iuż niepotrzebna — ale zważ kiedy do Grodna układać się poiechałeś, czyby niemożna wprowadzić tey uwagi, iż wszędzie 1 2 l a t, w Knyszynie rok tylko podobno czasu daią na przemianę pańszczyźnianego gospodarstwa w naiemne, że zatem w Knyszynie kapitału na to 12 razy większego potrzebuie posiadacz, że zatem strata iego 12 razy większa – czyżby, za to iedno, pewney Indemnizacyi niemożna żądać i dostać w gotowym groszu? Inaczej bowiem dochód wszelki knyszyński p lat kilka stracę a wiesz dobrze że zeń moie codzień śniadanie i obiad. Racz mi także napisać iaką będzie stopa czynszu od gospodarza każdego i ilu iest w starostwach gospodarzy co go opłacać będą — bo od tego także wiele zależy — Lecz domyślam się że czynsz będzie mały.

Zyg. Kras.

* Jeszcze dotąd napewno nie wiem iak o tem myśleć — oświeć mię — proszę zaraz o odpis i wszelkie szczegóły.

Marian Piechal

PRAWO POEZJI CZYLI O NORWIDZIE JAKO TEORETYKU CZYNU NARODOWEGO

I

LISTY NORWIDA JAKO KOMENTARZE DO JEGO TWÓRCZOŚCI

Wobec zlekceważenia, następnie przemilczenia i całkowitego niemal zapomnienia osoby i twórczości autora „Promethidiona" przez jego współczesnych, wydane niedawno listy Norwida, jak zapewnia wydawca „wszystkie po dziś odszukane",[1] mają podwójne znaczenie: jako jedyne i najobfitsze źródło wiadomości o jego życiu prywatnym i jako jedyny autoryzowany komentarz jego twórczości.

Ponieważ twórczość ta była, a i jest po części do dziś, niezrozumiała i ponieważ zdania o niej krytyków i czytelników ówczesnych były prawie jednomyślne, komentarz ten ma wyjątkowe znaczenie. Zbija błędne mniemania przeciwników i w sposób możliwie przystępny, jasny i wyczerpujący objaśnia niezrozumiane przez ogół utwory. Przy czym zajmuje się określeniem zarówno natury utworów jak i natury samych zarzutów przeciwko nim. Mówi więc pośrednio o tym, jaką powinna być prawdziwa krytyka artystyczna, aby nie uchybiając własnym założeniom, trafiała jednak w sedno prawdy autora. Chodzi tutaj o uszanowanie samego wysiłku, samej inicjatywy, podjętej w imię myśli wielkiej lub wielkiego natchnienia, choćby rezultat sam wydawał się postronnym

[1]) Kilka listów Norwida, uszłych uwadze Miriama i niewłączonych przez niego do wydania zbiorowego, ogłosił przed niedawnym czasem w „Prosto z Mostu" Adam Czartkowski, jeden list ogłosił w „Gazecie Polskiej" Stanisław Wasylewski — poza tym kilka listów, pisanych przez Norwida do pani Herwegh, znajduje się w posiadaniu p. E. Krakowskiego w Paryżu, który mi je pokazywał, a o istnieniu których, zdaje się, Miriam wiedział (przyp. M. P.).

nieproporcjonalnie nikłym, choćby z wielkiej chmury nie było spodziewanego deszczu. Chodzi o pojęcie krytyki, jako siły twórczej a nie destrukcyjnej, o krytyka jako współautora. Krytyk ma uważać utwór autora jako zalążek, jako inicjatywę do własnej twórczości, do „dalszego rozwinięcia rzeczy", ma być owym „czułym słuchaczem", który wszystko to, co się autorowi nie udało, winien „w duszy swej dośpiewać" — rozwinąć, udoskonalić. Na tym polega zdrowie twórczości, jej charakter nieosobisty, socjalny i jej znaczenie jako więzi tradycyjnej, jako pomnażanego świadomie z każdym nowym dziełem dziedzictwa kulturalnego między pokoleniami.

Pojmując listy Norwida jako komentarze do jego twórczości, należy wybrać z pośród nich tylko te, w których Norwid objaśnia własne utwory lub też formułuje zasadnicze prawa pojmowanej przez siebie krytyki. Analiza tych listów będzie więc miała na celu zarysowanie sylwetki Norwida jako krytyka literackiego. Stanowią one zatem jakby negatyw owego „pamiętnika artysty... ogryzmolony i w siebie pochylon... obłędny", ale również jak sama twórczość „rzeczywisty".

Wprawdzie, jak słusznie zauważa w swej „Teorii listu" Stefania Skwarczyńska, współautorem listu jest zawsze w pewnej mierze jego adresat, w wypadku listów Norwida i to właśnie tych, w których mówi o swej twórczości i jej krytykach, rola adresata polega jedynie na inicjatywie, na daniu pobudki do napisania listu. Autor, który powiedział o sobie: „...ja się nigdy z nikim nie kłócę... ja się nigdy z nikim nie godzę... ja różnię się!", nie mógł urabiać swych sądów pod wpływem sugestii osób, którym odpisywał. Wprost może przeciwnie, wyzwalał z siebie coś nawskroś własnego, odrębnego, jakby przez wrodzony instynkt przekory, o którym mówił, nadając mu jakiś głębszy, bliżej nieokreślony sens: „to zaś zupełnie jest innej treści i natury innej proces i sprawa".

Z twierdzenia o współautorstwie adresatów z autorem listów wynikałby pewien nowy sposób ich wydawania: do każdego listu autora jako jego suplement należałoby załączać odpowiedni list adresata. W ten sposób zbiorowe wydanie listów danego autora składałoby się w połowie z jego

własnych, w połowie zaś z listów jego adresatów. Tą miarą dałoby się wysondować właściwą dozę słuszności w listach autora, zwłaszcza, jeśli chodzi o ich ton, nastrój i sąd o sprawach bezpośrednio autora dotyczących. Uznajemy, że zasadniczo tam, gdzie występuje jako krytyk własnej twórczości, Norwid miał rację, sąd miał trzeźwy i na ogół słuszny, nie zawsze tylko zrozumiały jest nastrój i ton, w jakim wypowiada te swoje uwagi i sądy. I tu właśnie przydałyby się, jako wyjaśnienia, listy jego adresatów.

Listy Norwida — te, w których występuje jako krytyk — można brać dosłownie, ponieważ ich nie stylizował, pisał je tak jak mówił, choć mówił, jak sam przyznaje i jak przyznają nawet jego antagoniści, nierównie piękniej, niż pisał. Przykład choćby w tym odczytaniu publicznym „Rzeczy o wolności słowa", która wywołała zachwyt podczas czytania, a grobowe milczenie po jej wydrukowaniu. „Osobnym jest darem łatwość nakreślenia właściwego listu — daru tego nigdy nie miałem" — powiada Norwid i dodaje: „Proszę, jak są, słowa me przyjąć". Znamienne to wyznanie Norwida odrzuca wszelką swiadomą stylizację, mogącą zakryć lub przeinaczyć prawdę: „List jako rodzaj literacki, — pisze we wspomnianej swojej pracy Stefania Skwarczyńska — list sztuczny jako zjawisko wtórne może być nawet czymś estetycznie wartościowym, nie da nigdy jednak tych wzruszeń i tych samych wrażeń w ich różnorodności i swoistym pięknie, które da list autentyczny, szczery, zgodnie z swą istotą tkwiący w życiu a wysnuty bezpośrednio z duszy twórcy, list, którego sfera wyrazu, zawartych w nim odczuć i przeżyć leży raczej na płaszczyźnie życia, niż na płaszczyźnie sztuki, a ściślej: na płaszczyźnie sztuki poprzez najwłaściwszy swój stosunek do życia".

Nie wiem, czy możnaby dać bardziej zwięzłą i trafną charakterystykę listów Norwida, jak ta mimowolnie zawarta w powyżej cytowanym zakończeniu książki Stefanii Skwarczyńskiej. Stąd też podział listów Norwida na rodzaje, ujęcie je w jakieś znaczące grupy lub gatunki z uwagi na ich formę lub treść, jest zgoła niemożliwy. Przedstawiają bowiem one jakby mieszaninę wszelkich możliwych sposobów korespondencji, surową rudę nierzadko z bardzo dużym, trzeba przyznać, procentem szlachetnych metali stylu i formy: rze-

czowego sprawozdania, barwnego opisu, aluzji, kalamburu, paradoksu, aforyzmu, ironii, epigramatu, metafory, przenośni, alegorii, przypowieści, persyflażu, apologii, nekrologu, rozprawki epistolarnej i wiersza pochwalnego, bądź też satyrycznego. Stwierdzić naprzykład, że wszystkie listy, gdzie Norwid występuje jako krytyk swoich utworów i krytyk swoich krytyków, należą do jednego jakiegoś rodzaju, do pewnego określonego gatunku, nie dałoby się żadną miarą. Ale to bogactwo form, w jakiej wypowiada się nerw krytyczny Norwida, wychodzi tylko na korzyść sprawy. Należy je przyjąć z dobrodziejstwem inwentarza. Trudno przecież oczekiwać od Norwida niewzruszonych pewników, aparatu powiązanych ze sobą logicznie zasad, wypracowanej rozumowo, jednolitej w szczegółach metody krytycznej — Norwid bowiem był krytykiem nie z teorii, lecz z praktyki, formułował myślowo swoje prawdy dopiero po uprzednich erupcjach natchnienia, gdzie stymulatorem był raczej instynkt, nie rozum. Do niego też — tego instynktu — jako do ostatecznego argumentu odwołuje się Norwid niejednokrotnie w tych rozumowanych listach-rozprawach z niezrozumialcami i pogromcami swojej poezji.

Używajac listów Norwida jako komentarzy do jego twórczości, wypełniamy tym samym jak najwierniej jego postulat, który wymaga, aby przy czytaniu cofać się na tła. Jedynym ziemskim tłem jego wierszy jest prawda jego żywota, zawarta w tych cudem nieledwie ocalałych listach. To też, aby właściwą z nich korzyść wyciągnąć, nie wystarczy je czytać „jednym tylko organem“, lecz przeciwnie, „trzeba czytać wieloma razem władzami umysłu“. Nie można zapominać, że rzeczywistość w tych listach zawarta, to gleba macierzysta, z której wyrósł tak bujny i tak tragicznie splątany gąszcz jego twórczości. Nie można się zachwycać jej kwiatami, nie znając natury ich korzeni ani z jakiego żywiołu czerpią swoje soki. Lilia wodna tylko na lustrze stawu, uczepiona korzeniem u jego dna, jest piękna i jedynie dzięki temu tłu nie traci niczego z pełni swojej krasy. Czar utworu poetyckiego odczuwamy w pełni dopiero wtedy, kiedy ogarniamy wszystkie promienie łączące go z tajemniczą głębią nigdy niezgruntowanej rzeczywistości. „Czytać jest to dogłębiać wyrażenia — powie Norwid — tak, jak rzeźbić to nie

jest oblizywać, co też i fala z kamykiem potrafi — tak, jak malować to nie jest farbować. Tak jak żyć i kochać to nie jest od czasu do czasu spotkać się nosem w nos i serdecznie uścisnąć". Dodajmy od siebie — tak, jak czytać wiersz Norwida, to nie jest zniechęcić się, odrzucić go i zapomnieć lub zachwycić się nim, rozpłakać i wybrać go jako recytację na którąś z rocznic narodowych...

II

SCHEMAT FILOZOFII NARODOWEJ

„Dogłębiać wyrażenia" utworów Norwida w lekturze jego listów, to znaczy szukać ich znaczenia i roli w życiu, dochodzić do ich prawdy, obowiązującej każdego z osobna i wszystkich razem, nie prawdy odświętnej, lecz na codzień. „Nie książek, ale prawd — to mi przewodniczyć zwykło piśmie" powie Norwid w „Promethidionie". Ponieważ zaś „dzieje stoją więcej na tym, co się mimo ludzi stawa, niż co oni z własną świadomością dokonali", tedy tylko sztuka jako narzędzie intuicji, a nie rozumu, może być organem odkrywania prawdy.

Z tej naczelnej zasady płynie już cała reszta poglądów życiowych Norwida, cała filozofia życia narodowego i społecznego. W ówczesnych warukach bytu politycznego Polski sens wszelkiego działania, a więc i artystycznego, sprowadzał się do realizowania trzech następujących po sobie celów, wynikających z siebie organicznie, jak z ziarna korzeń, łodyga i kwiat:

solidaryzacja społeczna,
organizacja siły narodowej,
realizacja zasad życia religijnego.

Odwieczna prawda: solidaryzacja wiedzie do siły, siła do realizacji. Źródłem tego procesu jest sztuka, ujściem religia. Na tym opiera się cały misterny gmach filozofii narodowej Norwida.

Według niego nie ma piękna, aby nie zawierało w sobie prawdy i dobra, tak samo jak nie ma żadnego z następnie wymienionych tu pojęć, aby nie zawierało w sobie pozosta-

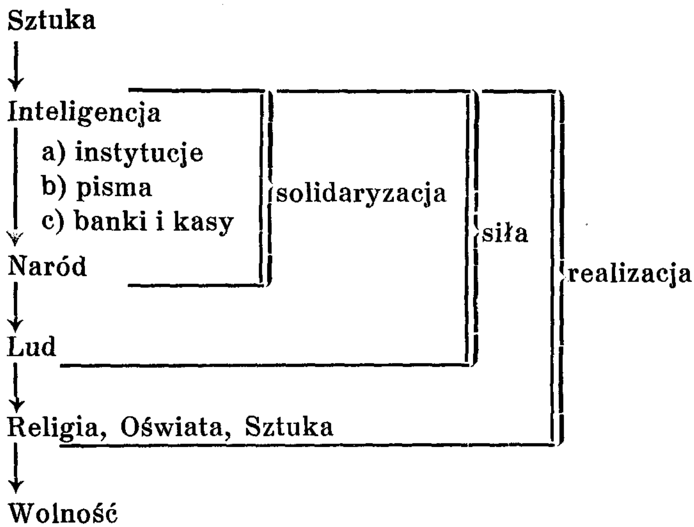
łych. Jest to jakby jakiś podstawowy, elementarny, nierozerwalnie ze sobą spojony związek chemiczny w układzie moralnych wartości świata. Stąd powiedzenie Norwida, że „sztuka od religii idzie jako posłane na przechadzkę dziecię", znaczy również, że sztuka do religii wraca z tej przechadzki pośród ludzi, „jak do cierpliwej matki dziecię smutne". Akt twórczy zawiera więc poniekąd sens religijny.

O ścisłym związku sztuki z religią świadczy, według Norwida, jeszcze i to, że wszystkie arcydzieła sztuki, a także wynalazki i odkrycia naukowe, które przecież tylko „satelitami sztuk są", noszą na sobie odblask religijnego poglądu na świat, piętno iluminacyjnego, objawionego poznania. Wyłączając nawet Biblję z kręgu arcydzieł literatury mamy tego dowód choćby w pogańskiej „Iliadzie", która zaraz w pierwszych słowach daje moralną kwalifikację czynu bohatera: „Gniew Achilla, bogini, głoś obfity w szkody, który klęsk tyle ściągnął na greckie narody..." U źródeł inspiracji zarówno Sokratesa i Platona, jak i św. Augustyna czy Tomasza z Akwinu, bezimiennych twórców zarówno piramid egipskich jak i „wniebowstępnych" katedr gotyckich, napotykamy zawsze na nurt, ten najgłębszy, „wody żywej" uczucia religinego. Wszystkie zaś one, te arcydzieła, mają, jak w ogóle piękno, jeden cel: „by pobudzały do pracy", zaś pracy cel: „by się zmartwychwstało" czyli podniosło nie tylko z niewoli grzechu pierworodnego, ale z wszelkiej niewoli, a więc i narodowej, i dojrzało do wyzbycia się woli swojej i pojednania się z wolą Bożą, czyli do wyzwolenia z ziemi, a zwolenia z niebem. Swoista etymologia Norwida ma najściślejszy związek z jego filozofią, z niej czerpiąc przede wszystkim uzasadnienie swej racji.

Cały zatem sens filozofii narodowej Norwida można by zawrzeć w następnjącym, naturalnie bardzo upraszczającym, schemacie: 1) artysta poprzez swą sztukę oddziaływa na: 2) inteligencję, sam należąc niejako do jej szczytów; inteligencja zaś za pomocą swych organów a) instytucyj, b) pism i c) środków finansowych oddziaływa na: 3) naród w celu wytworzenia siły (i na Europę w celu przygotowania terenu pod ekspansję tej siły); zaś siła ta, to lud, który najbliższy jest swymi pierwotnymi instynktami

odczuciu i realizowaniu w swych czynach: 4) religii (dobra), oświaty (prawdy) i sztuki (piękna).

Graficznie możnaby to przedstawić mniej więcej tak:



Widzimy z tego, że proces kolejnego oddziaływania przez sztukę stanowi szereg ściśle ograniczony, koło zamknięte. Skoro sztuka-tendencja przybierze postać realizacji, ogarniającej cały naród i wszystkie przejawy jego życia zarówno moralne jak i materialne, wtenczas nastąpi wyzwolenie — narodzi się wolność! A wolność jest to branie udziału w dziejach przeznaczenia ludzkości.

Teraz chyba można odpowiedzieć na pytanie, kto jest ten trzeci w wierszu pt.: „Autor nieznany“, który w interesie samej rozprawy jak i dla piękności jego przytaczam w całości:

„Śpiewaków trzech, różnego wieku i postawy,
Do koczujących przyszło mężów przy ognisku;
Pierwszy o chwale śpiewał, lubo głos miał łzawy,
Także o zemście, w oka potwierdzonej błysku,
O sile też, z wnętrzności ducha wydobytej,
Zdruzgotać broń mogącej, a cichej i skrytej...

Pieśń jego zrazu była wzięta obojętnie,
Ciekawiej potem — potem wszystkimi zmysłami,
Z zapałem takim, chciwie tak i tak namiętnie,
Że śpiewak znikł słuchaczom — myśleli, że, sami
Z lirą obcując, mogą pominąć człowieka,
Gdy spostrzegł, że drugi jest i że nie czeka.

Drugi wraz śpiewać począł, lecz pierwszego jeszcze
Echa w powietrzu trwały, we krwi wzruszeń dreszcze.
Rwanemi więc strunami śpiewając, zobaczył,
Że mu to pozostało po pierwszym w podziele,
Czego się tamten dotknąć nie mógł lub nie raczył;
Począł więc człeka śpiewać powinność i cele...

Człowiek?... Powinność?... Treści tak z życiem zbliżone,
Że słuchacz poczuł drżącą mu zbyt blisko stronę
I cofnął się: wraz śpiewak kwiatem to zarzuci,
Na głuchszy ton nastroi, ale jeszcze nuci,
Raz wraz kwiatami sypiąc między swe rapsody,
Aż ścichła pieśń i śpiewak skrył się za ogrody.

Pozostał trzeci, losu poprzedników świadom:
Ten — zwolna strojąc lirę — położył się na niej
I porwan jest ku złotym na niebie plejadom,
Gdzie wolność... i już może nie wróci z otchłani".

Jak wyżej zaznaczono, ostatecznym wynikiem realizacji sztuki według Norwida ma być wolność, wobec tego ten trzeci śpiewak, co „porwan jest ku złotym na niebie plejadom, gdzie wolność", to on sam. Potwierdzenie tego znajdujemy również w jednym z listów Norwida. Wiersz ten nosi przypisek: „Pisałem 1856-o września...", zaś w liście do Teofila Lenartowicza z dnia 19 octobra tegoż roku pisze Norwid: „...przeszło pół wieku żaden poeta polski doraźnie prawdy nie kazał — oprócz... kogo?... Mickiewicza, i to tylko w małej cząsteczce Ksiąg Pielgrzymskich, i Cypryana Norwida we wszystkiem drukowanem i niedrukowanem (i dlatego niedrukowanem). Któż inny przez pół wieku odważył się gorzkie prawdy śpiewać?"

Należy zauważyć, że Norwid uświadamiając sobie, że jest niejako kontynuatorem Mickiewicza, skończył dopiero (21 września) lat 35. Mickiewicz lat już przeszło 20-cia

jak przestał pisać poezję, Krasiński tak samo, Słowacki już nie żył, inni się nie liczyli. Norwid na osieroconym parnasie poezji polskiej poczuł się jedynym jej ambasadorem — ba! prawodawcą sztuki w ogóle, a więc eo ipso, wyrażając się jego terminem, „wiednikiem" (od wiedzieć i wieść — wodzić) czynu narodowego! Czy słusznie? Listy, w których przeprowadza szczegółową krytykę, niejako programowy bilans dorobku twórczego swoich poprzedników i współrówieśnych, jako komentarze do jego własnych utworów dają wyczerpującą na to pytanie odpowiedź.

III

MICKIEWICZ JAKO „WIEDNIK" NARODU

W liście do Marii Trembickiej z roku 1856 pisał Norwid, myśląc o Polsce w niewoli: „Gdyby, w kraju mającym konwulsje realizacji oświaty społecznej a żadnej historji, zapytał mię kto o kraj... o kraj, gdzieby mnie najchętniej marzenia powiodły? odpowiedziałbym, że ów gdzie bohaterowie po złote runo z poetami co rok wyjeżdżają, szlachetność i pieśń uważane są za witalne podstawy społeczeństwa, artyści są kwatermistrzami wielkich duchowych marszów..." Za takiego „kwatermistrza wielkiego duchowego marszu" Polski uważany był przez powszechną opinię rodaków Adam Mickiewicz. Norwid, który mawiał, że się nigdy z nikim nie godzi, lecz różni, nie zrobił wyjątku dla tej powszechnej opinii rodaków. W utworach jego i w listach liczne tego mamy ślady. Krytykując Mickiewicza, czynił jakby korektę owego „kwatermistrza wielkiego duchowego marszu", przeciwstawiając mu własne określenie obowiązków i zadań „wiednika" narodu.

Pierwszą znaczącą wzmiankę o Mickiewiczu spotykamy w „Psalmów-Psalmie" z roku 1850:

„Kobieta, marny puch! Gustaw aż zawył litewski
I gdzie miliony zszedł, i przez trumienne znów deski
Z pierwszego grobu w grób ciemnego wszedłszy więzienia,
O, jakżeż musiał kląć serca i mózgi z kamienia!

Tutaj z Konradem w chór śpiewaków tłumy powstały
I każda z polskich ziem już prześpiewiona w chórały,
I każdy oddźwięk słów, i każde barwy poczucie,
I każda głosu łza... Na jednej brakło nam nucie:
Na nucie struny tej, co jest cięciwą łucznika,
Tej, co zamyka pieśń, a rzeczywistość odmyka..."

Dostrzegamy tu wyraźne przeciwstawienie się Mickiewiczowi, jako sprawie zakończonej już i zamkniętej, ze względu na interes narodowy życiowo w zupełności wyczerpanej. Potwierdzenie tej herezji, a zarazem zarzut przeciwko Mickiewiczowi, jako „wiednikowi" czyli „kwatermistrzowi wielkich marszów ducha", znajdujemy w liście Norwida do księcia Adama Czartoryskiego z dnia 2 czerwca tegoż roku: „Oddawca tego listu obarczony jest wszystkiemi prawie pozorami, które na niekorzyść jego mówić mogą. Wyszedł z Rzymu w legji Mickiewicza, której Książe nie lubisz, bo z swej strony lichej i fałszywej księciu dała się poznać..." I jeszcze w tymże roku i bodaj miesiącu pisze do Władysława Bentkowskiego: „Spodobało się Panu Bogu, że jako rzeźbiarz, malarz, pisarz stanąłem tam, gdzie zwykle człowiek kończy, a społeczeństwo rozpoczyna". Okaże się z dalszych wywodów, że tym „łucznikiem", który „zamyka pieśń, a rzeczywistość odmyka," będzie sam Norwid.

Takie mniemanie miał Norwid o Mickiewiczu za jego życia. Po zgonie Adama, sprowadzeniu zwłok do Paryża i po znanej burdzie pewnego szlachciury na jego pogrzebie, Norwid przesyła Lenartowiczowi wiersz-apologię p. t. „Duch Adama i skandal" wraz z listem, w którym pisze: „Któż tak powstał przeciw śp. Adamowi jako ja w Rzymie — ale czy ubliżyłem kiedy godności jego — czy nie uszanowałem tego, co w nas, ludziach, jest świętem ciałem, to jest, tego, co trudem swym rozlał Adam wokoło jako ogół duchowo-realny? Ceniłem — sądziłem — bo kochałem, chwała Bogu, trzeźwo. Oni kochają strzemiączka od butów na pamiątkę, a nie widzą nawet ciała, ani za życia, ani po śmierci". W tymże roku we wrześniu powstaje przytoczony w poprzednim rozdziale wiersz p. t.: „Autor nieznany", gdzie jest mowa o „trzech śpiewakach", z których pierwsi dwaj, to Mickiewicz i Słowacki, a trzeci po nich, dążący tam „gdzie wolność", to Norwid.

Po wielu latach, już na schyłku życia, opowie Norwid jakie wrażenie na emigracji wywołało to „powstanie” jego „przeciw śp. Adamowi w Rzymie”. Mianowicie w liście do Bronisława Zaleskiego z dnia 29 października 1879 roku pisze: „Działo się w Mieście Stolicy Apostolskiej, na umocnionem przez władzę Zgromadzeniu publicznem w obecności Duchowieństwa, reprezentowanego przez trzech czy czterech księży polskich ś. p. Adam Mickiewicz podniósł głos i zażądał przyznania wotum, aby Generała Władysława Zamoyskiego [1]) z uczestnictwa usunąć i z listy wymazać. Na ten głos podniósł się Cyprjan Norwid i ś. p. Adamowi Mickiewiczowi zupełnie zaprzeczył — większość zgromadzenia świstać poczęła na mówienie Norwida, hałas się wielki zrobił, albowiem zaprzeczyć Adamowi Mickiewiczowi było to onego czasu u Polaków tak samo, jakby kto naprzykład parę dni temu w Krakowie powiedział, że Kraszewski nie jest Petrarką! Śród zamętu i świstania, skoro mówienie swoje skończył Norwid, zawezwał po nim prawo głosu parlamentarny Orpiszewski, ale zbyt plastycznie porządek posiedzenia zmieszany bedąc, wołano raczej groźnie, aby wymazać z listy Cyprjana Norwida, co wielce na chwilę podobało się i łagodziło polubowność szwankującą. Temu powolnemu wymazaniu członka zaprzeczył ś. p. hr. Łubieński jeden. Adam Mickiewicz zupełnie wtedy zajął głos — niektórzy do nóg mu się rzucali. Duchowni w chwili stosownej usunęli się. Norwid przez wiele dni unikać musiał spotkania rodaków“.

Oczywiście, taki stosunek Norwida do Mickiewicza nie przyczyniał się zbytnio do popularności jego poezji i zawartych w niej myśli i haseł. Mimo to Norwid w postawie swojej jest konsekwentny i nieprzejednany: szanując człowieka i doceniając osobisty jego wysiłek i heroizm, z tym większą siłą i odwagą przeciwstawia się jego ideom.

Zanim jeszcze Norwid poznał Mickiewicza osobiście już mu się przeciwstawiał. W liście do Antoniego Zaleskiego z 1845 roku pisze: „Od czasu kiedy rzeczywistość zaczęła

---

[1]) Tego samego, który potem został obity kijem na pogrzebie Mickiewicza i był mimowolną przyczyną gorszącego „skandalu“ (przypisek M. P.).

być nikczemną, czyli raczej nikczemność stała się u nas rzeczywistszą — przeklęto wszelką rzeczywistość, co tak wymownie spotykamy w całej naszej poezji Mickiewiczowsko-romantycznej, a jaki koniec tej lotności?... zazbyt wiele razy przymuszony byłem Boga prosić o przyjaźniejszą rzeczywistość — ażebym tej ostatniej dumnie bytu odmawiał". Zaś kiedy go poznał w Rzymie, odrazu doszło do starcia i to nie z powodu jakiegoś tam wymazania z listy członków gen. Zamoyskiego, lecz z powodu natury zasadniczej, ideowej, rzekłbym wieszczej. Pisze o tym w liście do gen. Skrzyneckiego z dnia 15 kwietnia 1848: „Generał wie zapewne, iż Mickiewicz przybył tu — że pragnął (szczerze jak sądzę) się ukorzyć przed Naczelnikiem Chrześcijaństwa i wieku tego i narodów. — Trudno zapewneby opisać, jak się tu znalazł, jaką formę względem kościoła i Polaków ten poeta wielki zająć raczył; dość, że (smutno mi wyrzec) znalazłem go albo nałogowo tak już ugrzęzłym w tym kierunku radykalizmu mistycznego, że się wydobyć zeń nie może, albo najpotężniejszym oszukańcem, jakiego przykładu dotąd niema. Ten człowiek straszny jest dla Polski. W organizacji jego pękła, jak sądzę, ta sprężyna, która zarazem jest wędzidłem. Dobre i złe się miesza w subtelności mistycznych formuł jego — na niczem osadzić się nie można w stosunkach z nim, i chyba niewolnikiem jego zostać trzeba. Tak też wielu zrobiło. A kiedy na publicznem posiedzeniu zawiązującego się tu legjonu, porwał się z miejsca i nareszcie Towiańskiego książkę wziął do ręki — byłem przymuszony mu zaprzeczyć, a nazajutrz w liście najwyraźniej przedstawić wszystko, co przeciwko kierunkowi przez niego propagowanemu mam na sercu. Nie umiem powiedzieć, jak mnie to wiele kosztowało. Widzieć się przymuszonym tak wielkiej sławie narodowej i siwym włosom prawdy gorzkie słowa powiedzieć, zwłaszcza, iż brat mój tu przytomny także się przeciw mnie podniósł. Moralność w Towiańszyźnie jest okropnie pojęta... wolność wyznań tak pojmują, iż w końcu tego ich pojęcia rozwolnienie raczej obyczajów i rozwiązanie Kościoła-by nastało... Podobnież w pojęciu własności są na pochyłości komunizmu, a w pojęciu narodu na drodze do komunizmu politycznego czyli do panslawizmu. Dla nich, jakby nie było jeszcze

ojczyzn. Naród biorą za plemię. Z tego pojęcia można powrócić do hord barbarzyńskich, ale nie do narodowości chrześcijańskich, tychto różnobarwnych tęcz, na globie pędzlem Opatrzności nakreślonych. Bo

Od narodu do plemienia
jest jak Od kwiatu do korzenia!"

A dalej o tym samym tylko jeszcze szczegółowiej do Bohdana Zaleskiego z Rzymu do Paryża dnia 24 kwietnia 1848: „Mickiewicz na czele 12-tu — już może w Mediolanie. Smutno mi: lecz nie mogłem połączyć się z chorągwią tego wielkiego człeka. Postępowanie Jego tutaj nie zachęciło mnie bynajmniej — ani jego manifest[1]) pełen albo niedorzeczności albo obrzydliwego fałszu — nie wiem! Wyobrażam sobie, iż w dalszych krokach swoich będzie Pan Adam przymuszony do złagodzenia pojęć głównych w Manifeście onym wyrażonych, gdyż są złe albo błędne, ale osoby jego do tyla nie znam, iżbym polegać był winien na przeczuciu dalszych tego wielkiego męża kroków — skoro bliskie i prawie dotykalne rękojmi słusznej mi nie dały o szczerości Jego przekonania i sprawiedliwości sądu nawet.

Manifest ten, w rzeczach kościoła, dąży do najdokładniejszego wyniszczenia dogmatu i rozwolnienia duchowego — a iż tam starszy brat Izrael przeważne miejsce ma zajmować — tedy w ostatecznym skutku (krótko mówiąc) do Synagogi zmierza. Przyznanie starszości Izraelowi jest już logicznym stąd wpływem — albowiem Chrystus czas zwycięża, a starszość Izraela z chronologji jest, z czasu, z krwi etc. — zwrot do Starego Testamentu!

Manifest ten, w Polskości, dąży do zupełnego wyniszczenia wszelkiej tradycyjnej ojczystości — ojczyzna jest to miejsce tylko, ale czasu w niej niema — jest to tylko miejsce najpróżniejsze — najpiękniejsza arena. I dlatego ziemia nazwana obiecaną, że tam najłatwiej wznieść gmach nowy i nową próbę społeczeńską — ona jest dlatego tyle drogą, iż niczem jest. Najnierozsądniejszy teoretyk do takiego bluźnierstwa posunąć się jeszcze nie raczył. Nie wiem, jak z takiemi pojęciami pogodzić znowu żądzę nieuhamowanej praktyczności i czynu, dla którego i przez który Pan Adam

[1]) Słynny „Skład zasad" legionu polskiego we Włoszech (przyp. M. P.).

doszedł tam, gdzie nienawidzeni przez niego filozofowie przez teorię.

Manifest ten, w pojęciu własności, dąży do najzupełniejszego rozgminnienia — własność jest pojęta w nim dwojako: jako dziedziczna i komunalna — ale dziedziczna oddana pod opiekę komunalnej, a komunalna narodowej — gdy tymczasem narodu już tam niema. Bo gdzież na-ród bez rodów — rodom prawa nie przyznaje. Jest to zwrot: od kwiatu do korzenia, bo od narodu do plemienia. Ciekaw jestem co na to Włochy, Hiszpania i Frankowie-by powiedzieli, gdyby im kto poradził stworzyć naród Romański?...

Manifest ten jest przeto jak najzupełniej niedorzeczny — że już emancypację kobiety nawet mijam, która, formalnie pojęta i jako prawo, jest doskonałem głupstwem. Owóż takie pojęcia z pod znakomitego pióra wyszłe dały mi tylko odczuć, o ile jestem opóźnionym w widzeniu onej trymfującej już ludzkości, która jest jakby Jerozalem u świętego Jana opisane — w której wszakże gwałt panuje — radykalizm mistyczny i gnostyczna duchowa arystokracja powołanych.

Pojęcia Pana Adama, przemilczane i życiem otrzymywane doskonałem, byłyby zapewne cudnemi owocami — bo dla takiej ludzkości, o jakiej marzyć on się zdaje, „niema już Zakonu". Ale toż samo pojęte jako prawo, jako ukaz mistyczno-Furierowski, jest niedorzecznością i jest fałszem, radbym, żeby nie krwawym! —

Pojmujesz, iż milejby mi było uczepić się do tej Sławy-Sław narodu i za chorągwią jego popłynąć, niźli zaprzeczyć mu i zostać niepostępowym maruderem!"

W tym obszernym liście krytyczno-teoretycznym mamy wyłożone najgłówniejsze powody różnic ideologicznych między Norwidem a Mickiewiczem, powody, które dla Norwida będą aktualne do końca życia. Po tej krytyce zasad społeczno-politycznych Mickiewicza przejdzie Norwid niebawem również i do krytyki jego postawy artystycznej. Że w krytyce tej nie powodowała Norwidem niechęć osobista do Mickiewicza, tylko właśnie odrębna postawa artystyczna, niech zaświadczy następujące zdanie z listu jego do Bohdana Zaleskiego ze stycznia 1851 roku: „Widziałem niedaw-

no Pana Adama, który jest dziwnie miły teraz i w blasku prawdy swojej prosty, słodki — mówiłem, że masz nawiedzić Paryż, pytał, czy zdrowe dzieci Twoje. Nie bywam tam często, owszem, jaknajoszczędniej — chórów greckich nie lubię, a ten wielki człowiek ma ich dwa — jeden echem mu, drugi śmiechem — oba niechrześcijańskie!"

W liście do Mariana Sokołowskiego z dnia 6 lutego 1864 roku pisze: „W sensie swoim krytycznym np. Polacy są głęboko przekonani, że śp. Adam Mickiewicz był narodowym poetą — niestety z przyczyny zupełnej nieświadomości tego, co jest narodowość. Mała rzecz!! mała!! Otóż kto się tak mógł pomylić na najsłynniejszym ze swych autorów, cóż chcesz, aby w rzeczywistości narodowej począć był na siłach...? Narodowy autor jest ten, w którego utworach naród jego zajmuje ten udział i tę część, jaką tenże naród zajmuje w dziejów ludzkości rozwoju. To, co zrobił Adam Mickiewicz, i z czego cała Polska nie posiadała się i nie posiada... c'est tout bonnement de l'exclusivité, mais ce n'est pas de la nationalité. Genialny ten poeta był wyłączny, nie narodowy — dlatego ślicznie on pomyślał swój wstęp, kiedy powiada: „Litwo ojczyzno..." tj. prowincjo! tj. wyłączności! Sam najlepiej to orzekł był". Zaś w liście do generała hr. Władysława Zamoyskiego akcentuje to samo: „Cała Polska uważała Mickiewicza i uważa go dotąd za narodowego pisarza — jego, który był wyłącznym tylko, ale nie narodowym! Narodowość nie jest wyłączność, ale jest to siła przywłaszczania sobie tego wszystkiego, co do postępowego rozwinięcia żywiołów własnych potrzebne i konieczne jest".

W kwietniu roku 1866 do Karola Ruprechta: „Wielce poważałem osobistość śp. Mickiewicza, zarówno dobrze wiedząc o tem, iż za 80 lat nikt lubo w arcydziele jego (Panu Tadeuszu) nie znajdzie warunków arcynarodowej Epopei. Będzie to zawsze arcydziełem przez sztukę i przez tła od Ruisdalowskich doskonalsze — ale!!! poema arcynarodowe polskie? w którem jedyna figura serio jest... żyd (Jankiel) — zresztą awanturniki, facecjoniści, gawędziarze — i dwie niewiasty: z tych jedna metresa, druga pensjonarka. Oto polskie poema? vivat!

To poema satyryczne polskie! P. Tadeusz to genialna satyra!“ W liście do J. I. Kraszewskiego z maja tegoż roku powtarza Norwid opinię poprzednią i dodaje: „Zapewne, że poemat ów arcynarodowy, w którym jedzą, piją, grzyby zbierają i czekają, aż Francuzi przyjdą zrobić im Ojczyznę... zapewne, że to jest arcydzieło: a mianowicie też przez sztukę i wyższe pejzaże od najczarowniejszych płócien Ruisdala! Ależ po poezji pejzażów i fletów pasterskich może i biedny mój kierunek zasługuje lub zasłuży na nieco wziętości przez samą konieczność sensu“. A więc, jak nietrudno domyśleć się z ostatniego zdania, Norwid odmawia poezji Mickiewicza sensu, oczywiście w innym rozumieniu, niż potocznym, mianowicie chodzi mu o to, cobyśmy dziś nazwali, świadomą ideą przewodnią, tendencją o wyższych założeniach myślowych i szerszym zakresie społeczno-patriotycznym.

W liście do Bronisława Zaleskiego z dnia 10 stycznia 1868 roku: „...przypuszczam, że jak mi ofiarowano w Emigracji dzieła śp. Juliusza Słowackiego, tak ofiarują mi np, śp. Mickiewicza z napisem: „na pokrzepienie ducha”. W takim razie byłbym w wielkim ambarasie z powodu, iż w całych dziełach tego wielkiego poety nic a nic na pokrzepienie ducha niema — wszystko jest: na świadectwo utrapień zacięcie znoszonych, na rozwścieklenie słusznych nienawiści i na rozmiłowanie się w osobistości narodowej. Ale na pokrzepienie ducha??? Co? — gdzie?? — kiedy?? Można ku temu ofiarować Tertuliana albo Tacyta: gdzież Mickiewicza — gdzie? Że sam mam zwyczaj nie łżeć sobie i drugim, przeto inaczej utrzymywać nie mogę. Są bowiem łgarstwa stylu tak wpite w ciało człowieczeństwa, że można im ukuć jaki chcesz frazes, aby brzemienny, i powtarzać go będą, jak powtarzają „Do matki Polki”... rym świetny i przeklinający całe pokolenia bez nadziei zmartwychwstania na wieki. To na pokrzepienie ducha zapewne? Jak mi kto da Homera na ukrzepienie nerwów; Tertuliana, Tacyta na ukrzepienie ducha; Plutarcha na ukrzepienie charakteru; a Pana Tadeusza na rozmiłowanie się w woni ziemiańskiej lasu, barszczu, zrazów, bigosu i ogórków kwaszonych — to bardzo logicznie!”

Jak widzimy owo wyczuwane przez samego Mickiewicza obniżenie atmosfery duchowej „Pana Tadeusza” o jakie „pół tonu” wziął Norwid za obniżenie conajmniej o oktawę. Pobłażliwym dla śp. pana Adama nie był! W dziewięć dni później pisał jeszcze do tegoż Bronisława Zaleskiego: „Ażeby się też znalazł jaki szczery Litwin i nie łgarz, któryby odpowiedział: „dziękujemy bardzo za piosnki Adama „na pokrzepienie ducha“ przesłane ludziom, którzy bosą nogą w kajdanach dziewięć miesięcy pielgrzymując, mieli czas onej pokrzepiającej siły dobyć i doświadczyć prozą!”

Skarżąc się na emigrację polską w Paryżu, która pożądała właśnie takich niezbyt wysokiej, według Norwida, próby „pokrzepień ducha“ za cenę nawet prawdy, pisał w roku 1875 do Bronisława: „Aby dać sobie radę wśród tej atmosfery, zdecydował się Adam Mickiewicz wysadzić im prochem redutę Ordona, i Ordona samego (do dziś zdrowego i żywego), z tąż samą prawdą historyczną, o której na początku tego mego pisma wyraziłem się“. W liście do Seweryny Duchińskiej z roku 1880 zauważy: „Niestety! Mickiewicz miał talent wypowiadania czarownie rzeczy błędnych”.

Na kilka miesięcy przed zgonem, dnia 5 października 1882 roku pisał Norwid do Bohdana Zaleskiego: „W całych kursach Mickiewicza jest tylko l'histoire du génie de Monsieur Mickiewicz, mais l'histoire de la littérature polonaise n'y existe presque point. Ja mam nieszczęście, iż nigdy nie łżę — jakże u licha mógłbym się modlić łżąc od rana do wieczora? Dopiero kiedy widząc, iż prawie słówka niema o Juljuszu S. w kursach literatury, podniosłem ja tego poetę (i za mną poszli inni), bo mi wstyd było takiego personalizmu lubo personalizmu genjuszu... Młody Mickiewicz zrobi ze swego p a p y to, co Francuzi robią p a l i n o d y a m i z Wiktorem Hugo — czyli, że to nie będzie ani człowiek, ani pisarz, ani poeta, ale F e n o m e n — jest to smętnem, bo fenomena pokazują na jarmarkach! Palinodysławia!” Wreszcie zaraz nazajutrz w liście do tegoż: „Odniósł się do mnie pan Wny Wład. Mickiewicz ze zapytaniem, czy jakiś wiersz w rękopiśmie jest mój czy jego ojca, nieśmiertelnego Adama Mickiewicza? Nie miałem czasu rozpoznawać i odesłałem do Lenartowicza. Zapewne myślił, że to wielkie

wrażenie na mnie zrobi! — niestety, nie mam czasu na to — a odpowiedziałem, iż rozrzewnia mnie tylko sprzeczka o to czy wierszyk papy Mickiewicza nieśmiertelnego czy mój? wtenczas kiedy u mnie leżą rękopisma czekające na coś więcej!“

Na co? Tego dowiemy się w następnych rozdziałach Tymczasem stwierdzić należy, że na tym kończą się bezpośrednie uwagi Norwida o Mickiewiczu. Widzimy, że w myśl swego aforyzmu, bynajmniej się z nim „nie całował”, że różnił się z nim „mocno”, nawet czasem zbyt mocno, ale czy również i „pięknie?“ Przyjdzie nam teraz nieco szczegółowiej pomówić o tej właśnie sprawie.

IV

KRYTYKA SZLACHTY. LUD. INTELIGENCJA

Wartość szlachty jako siły narodowej mierzył Norwid jej stosunkiem do religii, wiedzy i sztuki. Trudno byłoby wyliczać wszystkie utwory i przytaczać z nich fragmenty, w których Norwid mówi w tej mierze o szlachcie. Ograniczymy się jedynie do dopełniających i wyjaśniających te utwory opinij jego w listach.

Do Niny Łuszczewskiej w roku 1855 pisał: „Dogmatyczna wiara i zasady zastępują nieledwie ziemię i są drugą potęgą ziemi dla tych, co ziemię z pod nóg swych utracili”. W liście do Karola Ruprechta dnia 30 października 1867 powie: „Każdy urzędnik petersburskiego rządu w Polsce wie bardzo dobrze, że SZLACHCICE POLSKIE rzadko umieją katechizm, i są zupełnie obojętne na losy ducha człowieczego w wieczności”. W liście do Bronisława Zaleskiego z dnia 4 września 1875 roku mówi o „religji, która (u nas) jest tylko w sensualnej jeszcze dyscyplinie”. Znamienny jest list do tegoż pisany w parę dni później: „Księża, nie jeden ksiądz, ale wielu, w Paryżu w szesnastej Emigracji Polskiej mówią, wracając z konfesjonału: „Znudziłem się tą komedyą!” — na co przyjaciel mój im rzecze: „Jeżeli robisz w co nie wierzysz, to jesteś człowiek bez charakteru — czemuż to czynisz, a nie szyjesz butów jak szewc?” Księża

na to: „bo to nasze własne rzemiosło jest, i to łatwiej aniżeli trzewiki szyć,..“ Zaś jeszcze wcześniej w liście do nieznanej adresatki z roku 1871 pisał najdosadniej: „Całość albowiem powietrza moralnego, będąc zakłamana i załgana, czyni, że najzacniejsze osobniki, które modlą się i wzdychają solennie, kłamią przytem i są zupełnymi łgarzami i bezczelnie i mizernie. Każdy przecież widział tych obywateli chodzących z fajkami zapalonemi i z kapciuchami muzułmańskiemi u guzików, a chodzących po cmentarzach wokoło kościołów, jeżeli (dla nich) nabożeństwo było zadługie, i czekających z dymem przez nos pędzonym, aż albo nabożeństwo do Przedwiecznego albo fajka ich tytuniem nałożona się skończy??... A takto chwaląc Przedwiecznego, wydawali oni córki swe za takich samych pochlebników płaskich i ludzi zręcznych, którzy widząc bluźnierstwo Bogu i ludziom pełnione, kłaniali się im i kilku miedzianym groszom. Ci mówię i grzeczni i nikczemni!! I kiedy ich cynizm i niewiara znużyły się, kiedy córki ich poszły za subtelniejszych od nich kłamców, którzy już nie tak widocznie na cmentarzach wokoło kościołów nudzą się zbyt dla nich długą Adoracyą Sakramentu, i kiedy można było tylko powiedzieć, że u nas są ultramontany i postępowi, wtedy: najlepiej jest utęskniać, że u nas wszystko jest zmarłe i spopielone. A jużci, że nie może być inaczej!! Zmarłe, bo trup jest trup, a spopielone, bo popiół jest popiół. Popiół będąc popiołem, a trup będąc trupem, a trzy grosze miedziane, będąc trzema miedzianemi groszami... inaczej być nie może...”

A teraz o stanie umysłowym szlachty. W liście do Karola Ruprechta ze stycznia 1871 roku pisze: „na 25 rodaków jest jeden znający historię swego narodu, nie wyjmując głów i wąsów siwizną poważnych. Kłos zboża choćby kto najenergiczniej wziął za włosy kłosu i tarł o rękę, jeśli nie ma ziarna, to takowego nie wykruszy. Energja i tarcie tu nic nie pomoże”. Do tegoż nieco później: „Źli, głupi, tępi i przewrotni ludzie... nawet mojej rzeczy o wolności słowa nie pojęli i nie zbadali — przyszli — rozdziawili gęby — klasnęli i poszli. Nic nie warci są — oprócz bigosu i kapuśniaku w Panu Tadeuszu, z innej strony nic, prócz milczenia, modlitwy i grzeczności, cóż im dać? tylko bigos

i kapuśniak rozumieją". Do Leonarda Rettla w roku 1822 pisał: „Szlachcicowi jednemu w muzeum Cluny gdy okazałem, że „cholewa" jest to pończosze buta długie, za kolano sięgające, zwane *à haute levée*, v. przez *elizyę* cholewy — on reconnait un sire par des bottes à haute levée (po cholewach), i kiedy dodałem, że toż jest z chomontami (la haute monture) — roześmiał się bardzo szeroko murzyńskim śmiechem, zapewne tusząc, iż to ja znalazłem i poszukiwałem ku temu, aby go zabawić". I wreszcie do Leonarda Niedźwieckiego 12 sierpnia tegoż roku: „Co „zwichniętego", jak mówisz Panie, w Narodzie Polskim spółczesnym? — tak wiele doprawdy, iż na najgłówniejszem ograniczę się. Zwichnięte oto pojęcia jawności, skutkiem czego nie można nic zrobić, nic! A powszechnie to jest zwichniętego, że rozlał się że szeroko polski nihilizm! Polski nihilizm gorszy od Ruskiego, bo ten paląc i mordując juści w coś na przyszłość wierzy — ale polski jest zupełnie co innego — zasadą jego jest — s p r o w a d z i ć w s z y s t k o d o w ł a s n e j n i z i n y p r y w a t n e j i m y ś l e ć, ż e t o d o w y s o k o ś c i m o r z a. — Przyjechał dawny kolega, możny szlachcic — widzę go — cóż zwiedzasz w Paryżu? Muzea?

— To się widzi tam i owdzie, zawsze jedno!

— Biblioteki?

— Gdzie mój drogi czas już na czytanie? zresztą kto tam i prawdę zna? wszystko to vanitas... marność!

— Jakże u siebie w dobrach swych znajdujesz się?

— Jako tako!

— Macie kościół blisko?

— Mam własny.

— Murowany?

— Nie! z modrzewiu.

— Ach, rzekłem, szkoda, żeś mi fotografii nie przywiózł.

— Stał lat 500 i coś, postoi jeszcze! Żona tam i córki chadzają.

— Miewacie dzienniki?

— Jakie chcemy, ale powiedz mi, co z tych dzienników! ot, jak dzień deszczowy, to się co i przeczyta...

Tak literatura, tak polityka, tak kościół... tak wszystko — wszystko nic — nihil. Myślisz, że żona i córki coś?...

bliżej popatrz! to także vanitas — nic i nic. Chciałem mu proponować zobaczyć cmentarz Père Lachaise.

— Będzie na to czas, mój drogi! daj pokój, masz widzę zawsze złudzenia poetyczne...

Na ten ton cały istotny żywot, tylko (jakby dla gości) powleczone to niekiedy lekkim połyskiem zewnętrznie odbijającym okoliczne zachody życia. To jest polski, straszny nihilizm!“

Jakimż wspaniałym komentarzem są przytoczone tu fragmenty do następującej fraszki („Dobra wola”), będącej jakby satyryczną syntezą opinii Norwida w tym względzie:

„— Przepraszam państwo, lecz przyszła wiadomość,
Że się Uranus wstrząsa... — Mniejsza o to —
Co tam po niebie gdzieś patrzysz jegomość,
To astronomów rzecz, niech sobie plotą...

— Przepraszam państwo, ale panna Klara
Na pannę Różę powiedziała: „stara“
I ten pod wachlarz bilecik schowała...
— Gdzie!? jaki!? Dawaj!... To rzecz doskonała!“

O stosunku szlachty do sztuki opinie Norwida niemniej trzeźwe i surowe. Słynny jest ów pasus z „Promethidiona” o szlachcicu, co „widział Apollina i skopasową milejską Wenerę, a wyprowadzić nie umie komina, w ogrodzie krzywo zakreśla kwaterę...“ W liście do Jana Koźmiana z roku 1850 wyznaje: „Wyobrażałem sobie zawsze, że uczucie sztuki polskiej przy ogólnem jej zmaterjalizowaniu na Zachodzie, przyjdzie tak w pomoc sztuce pod względem ducha, jak w epoce zepsucia i zniepokojenia formy przyszedł w pomoc Winkelman i Canova i ideał formy starożytnej. Takie posiłkowanie młodej, prostej i chrześcijańskiej myśli polskiej powinnoby nastąpić w zmaterjalizowanej sztuce, ale cóż — nie doczekam!! bo któż w Polsce nie jest lokajem francuszczyzny — nie mówią już tyle po francusku, ale żyją tyle co i dawniej, albo więcej po francusku, niż dawniej. Najwięcej jeśli umieją oponować, ale sami coś swego ze siebie wyprowadzić nigdy — bo łatwiej jest cackami gotowemi zdziecinniałej cywilizacji bawić się”. Warto przypomnieć na tym miejscu wiersz „Cacka”. W liście do Mariana Sokołowskiego

z dnia 8 września 1866 roku pisze: „O! niech wszyscy djabli wezmą takie drewniane społeczeństwo — co ono jest w stanie na czas ocenić — co współuczynić? Wszystko jest za wiele dla umarłych i lokajów. Za to w książce podręcznej dla młodzieży uczącej się literatury zaleca przyszłym pokoleniom profesor poznański Wielmożny Nehring te słowa: „Teofil Lenartowicz równy jest Chopinowi, ale mniej od Chopina monotonny". Do Bohdana Zaleskiego w roku następnym donosi: „Otóż p. Małecki, w anegdotycznym obrazie śp. Słowackiego, uważał za słuszne uwierzgnąć... mnie... Szlachcice oblizując się czytają to i mówią: „Co to za styl? — jaki płynny styl! To, Mości-d-brodzieju, jak siądę w krześle i czytam, paląc fajkę, to jakby mi kto w gębę lał a lał — to mi styl płynny: takich pisarzów dawaj mi dużo i prędko tu“. W liście do Bronisława Zaleskiego tegoż roku: „O, Barbarzyńcy... Kiedyż i kiedyż i kiedyż z tej młockarni i z tego cepami wybijanego pańszczyźnianego wyjdą rytmu? czytać nie umiejący inaczej, jeno w butach do mazura zrobionych podrygując liczebnie". Jeszcze tegoż roku do Karola Ruprechta: „Zawsze kłaniali się pięści i pieniądzom, żadnego źródła ducha nigdy nie ocenili — nigdy". W liście do Konstancji Górskiej w r. 1881 pisał: „mówiło się nasz Mickiewicz! chluba narodu! — gdzież on i czem wasz? Pani bardzo dobrze wie, że Jej służąca, Anielka, więcej mówiła z Mickiewiczem niż jakakolwiek księżna i dama polska... Społeczność polska chlubić się nim tylko umiała — objąć go nie była zdolną. Jak sam mówił „meheska" przybyła podzielić jego życie i wygnanie. Żydzi nawet raz w gazecie augsburskiej wyliczając swych znakomitych ludzi zapisali „Mośkowicz Adam“. Żadna Radziwiłłówna nie wyszłaby była za niego — kiedy się starał o pannę Wereszczaka, utrzymywano, że to byłby mezalians (chociaż Mickiewiczowie mitrę w herbie mają). — Na co!?... Pamiętam sam, jak młody O r ł o w s k i starał się o córkę Świniarskiego, i jak G ą s i o r o w s k i s t a r a ł się o K a c z k o r o w s k ą, i B ł o t n i c k i o P i a s e c k ą, zawsze mówiono, iż mezalians! Społeczeństwo nie objęło Mickiewicza: żył z grosza Francji i Szwajcarii — uwielbiano go, chlubiono się nim, patrząc na milczenie jego bolu z upodobaniem.“ W liście do księcia Władysława Czartoryskiego w roku 1880 pisał: „Ocena czy

jest sztuką? czy umiejętnością? — nie wiem! — to pewna jednakże, iż ocena jest tak niezmiernie ważną sprawą w życiu ludów, iż gdyby jeśli naród tę tylko jedną rzecz posunął do wszechstronnego udoskonalenia, już byłby bezpiecznym — i pozostawałoby mu tylko bezpieczeństwo zyskane utrzymać." W liście do Seweryny Duchińskiej w tymże roku pisał: „wyrazista większość literackich płodów zwie się: Kłosy, Kwiaty, Bluszcze, Kolce, Wianki, Niwy, wzgórza, równiny i Echa — wszystko to ze świata sielskiej Idylli! Nic ze sfery dramatycznych społeczeństwa usiłowań i powzajemnień! — Nie zwą się i ówdzie dzienniki: "Sumienność — Wdzięczność — Obowiązek... ale dopiero pejzażowe nazwy przybierają." A dalej dodaje: „... zdarzają się nawet społeczności, które nietylko nie mają potrzeby widzenia i dostrzegania wszelakiej wyższości w obliczu ludzkiem, ale mają potrzebę nie widzieć na oczy nic wyższego — to im wstrętne i obrzydliwe jest. Znieść tego nie mogą. Tak istotnie, że było, skoro Żydzi twarz w twarz pozierać nie mogli na Mojżesza." Wreszcie w liście do Leonarda Niedźwieckiego powie: „Zresztą, kogo oni od stu lat ocenili?! Wroński (Hoene) powinien był być wodzem naczelnym w 1831 roku — wszystko ku temu miał!.. Byłby Moltke nie pierwszym strategiem, ale drugim. Ale pono i sam nie chciał, bo on znał Kościuszkę, którego szlachcic wypchnął za drzwi — Washington ocenił — a rodacy w nędzy w Szwajcarji zostawili. Oni, od lat 150 najmniej, nikogo nie ocenili!" Kiedyś w liście do Jana Szwańskiego z 1776 roku wyrwało mu się nawet: „kamienni głupcy i trzebieńcy wodą święconą pomazani."

Przeciwstawieniem szlachty był dla Norwida lud. Jego religijność nie miała wprawdzie wymiarów głębi filozoficznych, za to nie była obłudna, była szczera, była kwestią sumienia i zasady życia, a nie z trudem znoszonego konwenansu, niekosztowną asekuracją na wszelki wypadek, zbytkiem uświęconego przez lenistwo zwyczaju dla świętego spokoju ducha. Autor „Częstochowskich wierszy" zwraca uwagę, że „wyśmiewane ludowe Kantyczki częstochowskie ważną rolę w sztuce narodowej odegrają", bo powstały z niepodrobionej żarliwości religijnej, bo są potencjałem wiary spontanicznej, odczucia moralnej zasady życia.

W nieprzebranym skarbie opowieści, klechd, legend, bajek, podań i gadek ludowych odkrywa Norwid niesłychanie bogate źródło mądrości, wiedzy, doświadczenia — poprostu filozofii życiowej — trzeba tylko umieć je czytać, gdyż „lud myśli postaciami“ czyli obrazowo, przenośnie, symbolicznie. W tym właśnie kryje się istota mądrości, gdyż przecie cały wysiłek człowieka wykształconego, „umiejętnika“, polega na tym, ażeby owe „postacie do myśli swych dorobić“ czyli wyrazić je za pomocą i z trudem dobranych obrazów, przenośni i symbolów. „Lud — powie Norwid w „Promethidionie” — ręczną pracą zdobywa wiedzę i dlatego nie potrzebuje już tłumaczyć, czemu on myśli postaciami“. Zaś w przypisku do wiersza „Człowiek“ tak oto objaśni pewne popularne powiedzenie: „Dzieciom w Polsce mówią, iż człowieka na świat przynosi bocian lub żóraw: w czem leży parabola, iż z górnych stron i od wschodu ludzkość bierze początek.“

Wreszcie estetycznie ze wszystkich warstw narodu lud jest najbardziej wrażliwy i ma najwłaściwsze odczucie piękna, bo jest związany z jego źródłem: niebem, z którego to piękno wyrasta, i ziemią, poprzez którą zyskuje realny, uchwytny przez zmysły kształt. Tę prawdę potwierdza, według Norwida, również twórczość Chopina, któremu chyba trudno zaprzeczyć właściwego instyktu piękna, a który natchnienia swoje czerpał właśnie, jako ze źródeł najczystszych, z pieśni ludowych, „podnosząc je do potęgi przenikającej i ogarniającej ludzkość całą.”

„I stąd największym prosty lud poetą,
Co nuci z dłońmi ziemią bronzowemi,
A wieszcz perjodem pieśni i profetą,
Odlatującym z pieśniami od ziemi.
I stąd największym prosty lud muzykiem,
Lecz muzyk jego płomiennym językiem”.

Ten przykład czerpania przez inteligencję tworzywa ze źródła ludowego, jaki Norwid dał w „Promethidionie”, mówiąc tam o Chopinie, który był dla niego już nie szczytem inteligencji, lecz wprost „wiednikiem” narodu i ludzkości na miarę nieledwie Kopernika, ten przykład ma głębsze znaczenie. Oto skąd i jak ma naród czerpać siłę — moralną, intelektualną, estetyczną! Zadaniem inteligencji czyli żywej świadomości kulturalnej i historycznej narodu jest zwrócić

się do ludu jako do jedynego swego źródła! Skończyła się epoka szlachecka naszych dziejów, zaczyna się ludowa. Chopin jest jej Janem Chrzcicielem, a on, Norwid, prawodawcą. Egzekutywa w rękach rodzącej się dopiero, świadomej swoich zadań, inteligencji.

W liście do Leona Kaplińskiego z roku 1863 napisze: „Śp. Zygmunt śpiewając o zespołecznieniu szlachty i ludu, nie śpiewał o osobie trzeciej, o Inteligencji”. W liście do Mariana Sokołowskiego z dnia 6 lutego 1864 roku: „Czego brak w obecnem powstaniu? czy chęci, czy zaciągu? czy poświęcenia? czy krwi? czy posłuszeństwa? czy gotowości pieniężnej? czego?... mów sobie, co chcesz, brak tylko tej jednej rzeczy, która w Polsce od wieku przeszło nie jest udzielną społeczności wagą i współczynnikiem — to jest: Inteligencji!” Słowo to opatruje znaczącym dopiskiem: „Kiedy pisałem do szefa sztabu Dyktatora, co robi inteligencja polska? odpisał mi, że „jest na koniu” — jak kto na koniu to już nie na swoich nogach!”

Co inteligencja ma robić? Stwarzać instytucje i kluby, w których by się zbiorowo wypracowywały jednolite myśli polskiej racji stanu; zakładać pisma, wydawnictwa i biblioteki polskie, które służyłyby do rozprzestrzeniania tych myśli w naród, to znaczy w lud i w resztę warstw społecznych; organizować banki i kasy spółdzielcze w celu gromadzenia materialnej podstawy działalności inteligencji w narodzie.

W liście do Bronisława Zaleskiego z 1873 roku pisze: „3 są rzeczy główne, poza któremi nie można mówić SERJO o rzeczach ojczystych: — 1. Centralizacja w naturalnych jej granicach. 2. Bank pożyczalny dla pracujących. 3. Dziennik na potrzebach społecznych uzasadniony.” Oczywiście, myśli te rzucał do zrealizowania narazie w łonie Emigracji, ale ona przecież w ówczesnych warunkach reprezentowała według niego jakby parlament i ciało ustawodawcze Polski. W dziesięć lat później przypomni w liście do Leonarda Rettla, że wołał swego czasu o potrzebie: „Dziennika, aby kontrola i opinia jawna ożywiały się — Odeonu lub klubu, aby osobistości znać się, znosić i cenić umiały — Banku pożyczalnego, aby praca oparcie godne znajdowała”. Poczem dodaje: „Myśli te trzy przez parę lat

w Czytelni Polskiej agitowane były publicznie, zapewne nie na to, aby o tem zapomnieć..."

Szczególnie prasa świadoma swoich narodowych i kulturalnych zadań leży Norwidowi na sercu. Całe traktaty na jej temat wypisuje w listach do J. I. Kraszewskiego: „Wiesz, Szanowny Panie, zapewne lepiej ode mnie, — kreśli w jednym z nich — że każda ważna historyczna pora ma dziennik w łonie swoim... Takiego to dziennika niema". Prasa, o jakiej marzył Norwid, winna być wydawana w języku ojczystym i w głównych językach europejskich, aby móc spełniać: w łonie narodu rolę organu świadomości społeczno-narodowej, zaś nazewnątrz rolę orędowniczki interesów polskich na arenie międzynarodowej, rolę niejako korektorki opinji obcych o nas, słowem czegoś w rodzaju nieoficjalnego ambasadorstwa kultury polskiej zagranicą. Aby bowiem wroga pokonać, trzeba go wprzód — słusznie rozumował Norwid — rozbroić moralnie. Za rzeź Pragi odpowiedzialne są nie szable, lecz ręce, co nimi władały. W wewnątrz kraju zaś liczne dla prasy, właściwie pojętej, widział Norwid pola działania. „Trwam silnie w pojęciu, — pisał do Kraszewskiego 3 aprillisa 1863 roku — że równocześnie do powstania mieczem, trzeba powstania siłą myśli. Jako porywa się bohater z kosą i widłami, tak porywać się powinna myśl polityczna i socjalna narodu wobec rutyn, które, za niebywały uważając ów naród, są przez to samo pozbawione pewnych wyrobów socjalnej i politycznej myśli, wyrobów właściwych owemu ominiętemu, i dlatego ominiętemi, narodowi. Tak, ażeby polityczny kapitał pojęć Europejskich odpoznał, iż brak mu było pewnego współpracownika, który powstawa, a przeto i uczuć daje swoje współdziałanie na rzecz Ludzkości. Dlatego określiłem, że zewnętrznie, od myśli polskiej do Europy, trzeba peryodycznego wykazu tego wszystkiego, co dla Europy, co w Europie obcowanie Żywotności polskiej sprawuje". A parę miesięcy przedtem w liście do Michaliny Zaleskiej z dnia 14 września 1862 r. pisał: „Przecież i kwestja krzyczącej do Boga sprawiedliwości, kwestja chłopów, o którą trzech Papieży po sobie idących dopominało się u narodu Polskiego, — dopiero jako narodowa a nie jako Chrystusowa podniesioną i rozstrzygniętą jest". Pamiętać należy, że mówi to Norwid w roku 1862,

roku ukazu carskiego o uwłaszczeniu chłopów, narazie jedynie w Rosji, lecz w dwa lata później również i w części zagrabionej Polski. Chodzi więc o naprawę Rzeczypospolitej, o reformy społeczne i obyczajowe, lecz nie drogą z zewnątrz, co może i co robi nawet w swoim interesie wróg, ale od wewnątrz, skutkiem „dojrzałości w sobie", gdyż jak dotąd u nas zawsze:

„Sprawa dojrzewa
Ludzie nie dojrzewają".

A to dlatego, że „Polacy uważają sobie za patrjotyzm słabych stron swoich nie znać, i nie wyrobili sobie nawet języka, aby o nich bezpiecznie ze sobą mówić" — tak pisze w liście do gen. Ludwika Mierosławskiego w czerwcu 1856 roku. Trzeba bowiem pamiętać o tym, co napisze w liście do Konstancji Górskiej w roku następnym, że „granicami narodów granic pozbawionych są charaktery ludzi".

W liście do Konstancji Górskiej w cztery lata później pisze: „Cywilizacja dziewiętnastego wieku ma tę smutną stronę, iż jest bardzo wykształcona i że wykształceniem swojem może zakryć i zeskamotować nawet najprostsze prawdy życia". Posłuchajmy o jakich to „zeskamotowanych najprostszych prawdach życia" pisze Norwid w liście do Józefa Łuszakowskiego 21 listopada tegoż roku: „Kara cielesna w stosunku do Ludu Rzplitej Pols. w tych czasach, kiedy się Lud przypuszcza jako czynnika sprawy historycznej całego narodu, jest przez to samo o trzykroć większą — albowiem uderza się człowieka, którego się do komputu dziejowej służby przypuściło. Jeżeli uderzam niewolnika razy trzy, to skoro przypuszczonego do udziału ze mną raz uderzam, nie zaś już trzy razy, popełniam nadmiar razów! albowiem wczora porwałem go, aby ze mną manifestował wolę narodu, a dziś go biję jak murzyna!... Jakże można być rycerzem i ekonomem z batem w ręku?" Dlatego w takich warunkach socjalnych w Polsce nie widzi Norwid sensu w powstaniach zbrojnych. Dzieło wolności bowiem musi być dziełem całego narodu, wszystkich zespolonych ze sobą jego warstw, a nie tylko jednej jego klasy, jednego pokolenia. W liście do Mariana Sokołowskiego w roku 1865, a więc już po powstaniu styczniowym, napisze, że „nic nie będzie poczciwego w narodzie, w którym Ener-

gja jest 100, a Inteligencja 3 — albowiem tam zawsze pierwsza uprzedzi drugą, i wyskoczy, i zdradzi wszelki plan i uniemożliwi go, i będzie tylko co kilkanaście lat rzeź, rzeź niewiniątek jednego pokolenia. I cała sprawa nie będzie sprawą ogółu, ale sprawą zawsze jednego pokolenia, i będzie zniszczenie i nicość: tak będzie!" A tłumacząc szczegółowiej dlaczego jest przeciwnikiem powstań powie (w liście do Mariana Sokołowskiego z tegoż roku): „Przedstawiłem, że podnieść energję samą, a inteligencję zaniechać, to pochylić głowę ku ziemi a nogi w górę i kozła wywinąć — wiele razy jeszcze to będzie?" Rok temu tłumaczył temuż adresatowi: „Chcesz wiedzieć, dlaczego nic logicznego niema i być nie może? Dlatego, że na całym globie nigdzie Inteligencja nie jest więcej uzależnioną i więcej poniżoną jak w Polsce. Wszyscy ludzie umysłowo pracujący są klienty, rezydenty, guwernery... bez ustalonych położeń, i inicjatywa ich jest albo nijaka albo paroksyzmowa — anormalna! Cały mózg Polski od wieku przeszło nie jest umieszczony na tej wyżynie formy człowieka zbiorowego, gdzie mózg bywa, ale w pośladkowych nizinach i czaszce wręcz przeciwnych — a że historja nie cierpi próżni, więc zapełnia ten rozstęp przypadkami, trafami, akcydensami, nieszczęściami, co 15 lat". Zaś dwa lata przed tym pisał do Karola Ruprechta: „Ja (jak wiesz) nie wierzę, ażeby krew zdobywała przyszłość (mianowicie od 19-tu wieków). Ja wierzę, że pot czoła, ale nie krew!"

Inteligencja tak samo jak nie wiodącym do celu, bo nie opartym na kapitale pracy narodowo-socjalnej, powstaniom, mogłaby zapobiegać i rewolucjom. W liście do Bronisława Zaleskiego w roku 1877 pisze Norwid: „Nie wiem, czemu na teraz ma być inaczej, skoro po wszystkie czasy bywało tak: iż skoro się rozszerzy stowarzyszenie, wydziela się na prawą i lewą stronę i że lewej-lewa nie słucha praw procesu, ale wyskakuje ze swem veto i swym zamachem. Otóż zamachy spółczesne takowemi są lewicy-lewej wybrykami... Rewolucji tej wielkiej nic nie zatrzyma, a historyczne siły dzisiejsze w Europie tylko samemi szczeremi modyfikacjami zdziałać na nią zdołają i potrafią. Mnie się zdawało, iż Polska uprzedzając tę powódź z góry wyrzeczonym manifestem swoim narodowym, mo-

gła była coś więcej historycznego względem siebie począć, aniżeii być objętą z dołu prądami nieuniknionego i szerokiego biegu rzeczy".

Widzimy więc z tego, że zakres pracy inteligencji jest bardzo rozległy: zrewolucjonizować całe życie polskie, cały naród, w oparciu o lud. Polska zaś sięga, według niego, tak daleko, jak dalece sięgają granice etnograficzne ludu polskiego.[1]) W jednym z listów z roku 1855 (do Kapitana...) pisze: „Rewolucya jest to oryginalność sama przez się. Trzeba mieć prostotę zapytania się: — na co Polska? — Dla najsprawiedliwszej ludzkości w czasie danym. — Jak sprowadzić uczucie ludzkości w obowiązek? — Przez prawo. — Czy jest to prawo na łonie Polski i wieku określone? — Niema. — A więc cóż? — Zostaje: patryotyzm jako uczucie, ludzkość jako uczucie, demokracya jako techniczna kwestya, arystokracya jako pretensya. Czemże tu reformować — jeśli nie ideą prawa wyprowadzonego z uczucia ludzkości po polsku?"

A tą „ideą prawa wyprowadzonego z uczucia ludzkości po polsku", to poezja, do której należy „inicjatywa i ocena" tego, co robi inteligencja, a przez nią naród.

V

PRAWO POEZJI — PRAWEM SĄDU

W liście do J. I. Kraszewskiego dnia 9 września 1877 roku pisał Norwid: „Inicyatywa i ocena, będąc najdostojniejszemi zachodami umysłu społeczeństwa żywych lub żyć

1) Dlatego zagadnienie mniejszości narodowych w Polsce sprowadza się dla Norwida jedynie do zagadnienia żydostwa. Sprawę tę oświetliłem wyczerpująco w książce mojej „O Norwidzie". Tutaj ograniczę się tylko do przytoczenia fragmentu z listu do Seweryny Duchińskiej z roku 1879: „Ksawery Korczak Branicki wytwornie pojął, co po polsku, a co w obcych językach pisze się? — temu przemysłowo-zżydziałemu literackiemu ogółowi pisze się po polsku o talmudzie, bo to są żydy albo zżydziały świat. Dodawać nie potrzebuję, iż nikt mnie posądzić nie może o brak najistotniejszego poważania dla starożytnej, głębokiej i przezacnej rasy Izraela — całe życie to uczucie miałem. Ależ! to zupełnie co innego jest — a co innego dekadencja brudna żydowskiego ciała społecznego, zamieniona w doktrynę materyalizmu i oszukaństwa — lubo J. I. Kraszewski et consortes piszą im, że to postęp! postęp! postęp!!"

mających, nie otrzymuje się przez uprywatnienie praktyczno-osobiste wszelkiej sprawy, lecz vice versa — to jest: przez od-publicznienie obowiązkowe praktycznych prywat. Wielkich tych rzeczy, to jest Inicjatywy i Oceny, nie naucza się literaturką ani przez modus vivendi, lecz przez pragmatyczną obywatelskość. Inicjatywa i ocena są kaznodziejstwem żywem dla społeczeństw, a kaznodziejstwo tem się od literackości różni, że prywatności polubowne zezuwa i bose jest, i tylko o tyle, ile bose, o tyle do iścia zgotowane. Społeczności, które się na tem zapóżno spostrzegają, są zdradzone — historya i rozwój następstw wykrywają, co i przez czyje zdradziło ręce?“

Wysokie pojęcie poezji jako prawa sądu nad narodem zobowiązuje Norwida do walki z ustalonymi mniemaniami o niej, z błędnymi interpretacjami, będącymi zarazem deprecjacjami, jej roli w dziejach narodu. Zagadnieniu temu poświęca wiele specjalnych utworów i wiele uwag w swoich listach. Trzeba by choć niektóre z nich skonfrontować ze sobą, aby się przekonać, jaka jednolitość i stałość poglądów panowała u Norwida w tej dziedzinie od początku jego pisarstwa po kres.

Pierwszym manifestem artystycznym Norwida jest wiersz „Pióro”, pisany w 21 roku życia:

„O pióro! Tyś mi żaglem anielskiego skrzydła
I czarodziejską zdrojów Mojżeszowych laską!
Tylko się w tęczowane barwiąc malowidła,
Nie bądź papugą uczuć, ani marzeń kraską —
Sokolem prawem wichry pozagarniaj w siebie,
Nie płowiej skwarem słońca i nie ciemniej słotą,
Dzikie i samodzielne, sterujące w niebie,
Do żadnej czapki klamrą nie przykuj się złotą.
Albowiem masz być piórem nie przesiąkłem wodą
Przez bezustanne wichrów i nawałnic wpływy,
Lecz piórem, którem ospę z krwią mieszają młodą
Albo za wartkie strzałom przytwierdzają grzywy“.

To brawurowe, rzekłbym genialne, wyznanie debiutującego poety zawiera w syntetycznym skrócie całożyciowy jego program artystyczny, od którego nie odstąpi nigdy ani na krok, conajwyżej tylko w miarę lat (bo trudno powie-

dzieć „dojrzałości“ — dojrzałym odrazu był!) będzie — rzecz zrozumiała — rozszerzał pierwotne założenia i zasady młodzieńczego manifestu. Mówią nam jak najdokładniej o tym listy z tego okresu, znacząc stopniowe rozszerzanie tych pierwotnych wyznań. Dnia 2 lipca 1850 roku pisze do Jana Koźmiana: „...nie o wielość, ale o jakość w rzeczach literatury idzie. Czas jest — oszczędność słowa i sumienne tegoż zażywanie, a nie introligatorstwo tomów szczepić. Cała literatura w tę stronę pójdzie, i nastąpi spalenie bibuły, ażeby feniks słowa powstał”. Tegoż roku do Władysława Bentkowskiego: „Styl a człowiek u mnie więcej jednem niż u kogokolwiekbądź”. W liście do Marii Trembickiej z maja 1854 roku pisze taką oto recenzję przysłanego sobie do oceny wiersza pewnej damy: „Zdaje mi się, że nie poetyzuje ona dla poetyzowania, ale że rada jest po każdym utworze ucieszyć się nim skrycie jak uczynkiem dobrym — to najlepsza krytyka i najdzielniejszy sposób otworzenia drogi muzie swojej — drogi trudnej ale zupełnie poetycznej. Jakiś czas będzie się cieszyć rzeźbą nowych obrotów zawias wiersza — ale to przejdzie, skoro podbije sobie wszystkie trudności — potem upadnie jej na czoło błysk z wysoka, i porzuci tę rzeźbę, i strzeliściej, liryczniej pocznie sobie utęskniać — bo poezya ma architekturę rozsądku swego, i rzeźbę profilu wiersza, i malarstwo światłocienia, i muzykę powoju słów, i taniec powtarzanych i odbijanych strof, i światło i ciepło wewnętrznosumienia-pieśni w czasie, i ogień... i tu z kopułą obejmującą wszechstworzenie łączy się...”

Przeciwstawia się kategorycznie impresji w poezji czyli wrażeniowemu, nastrojowemu traktowaniu rzeczy, a wyznaje ekspresję. „Ekspresya — wyjaśnia w tymże liście — jest skoro widzimy naprzód przedmiot naturalny, potem przepracowywamy to pojęcie i oddajemy przez ekspresyę... Pan Bóg pożyczył nam nas samych i nie przyjmie, skoro mu oddamy brutto, co nam dał, bo oddać bez procentu jest odrzucić“. I wreszcie najznamienniejsze wyznanie Norwida w liście do Trembickiej z dnia 15 września 1856 roku, krytykujące sielskość i kwietyzm poezji Lenartowicza: „Liryzm jest zawsze ascetyczny —ascetyzm jałowy, bierny, bez ofiary za coś, jest samobójstwo... A jak każde złe i fałsz każdy

piosenkami się zasypuje i ceruje i zarabia, a unika się SĄDU, to potem serdeczny ból napowrót w lirę wraca. Słowo ma kwiat, to wszystko, co ma owoc, ma i kwiat, ale nie puch łabędzi... jeno kwiat".[1])

W cztery lata później w rozprawie „O Juljuszu Słowackim", wydanej w roku 1861, jeszcze mocniej zaakcentuje to prawo poezji, prawo słowa pisanego do sądu: „Mowa ludzka gdyby nie składała się z więcej niczego, jak z pewnej tylko liczby wyrazów i z pewnej kombinacji wyrażeń, nie byłoby różnicy między literaturą a matematyką: literatura byłaby tylko błędną matematyką. Jeżeli więc mędrcy i filozofowie dzisiejsi nauczają nas, że słowa nas wyrażają — przepraszam i ostrzegam, że to jest mimowolna zdrada, bo wyrazy i słowa nasze są także i na to, że nas sądzą, nietylko że nas wyrażają".

W tymże roku powstaje wiersz „Kolebka pieśni" z podtytułem „Do spółczesnych ludowych pieśniarzy" (co nie znaczy do poetów-chłopów, lecz poetów wywodzących swą twórczość z pieśni ludowych), w której mówi:

„Gdzie ton i miara równe są przedmiotowi,
Gdzie przedmiot się harmonją dostraja —
Tam jest i pieśń i rym..."

A następnie:

„Umiej słowom wrócić ich wygłos pierwszy,
To jest całą wrażeń tajemnicą..."

W końcu wnioskuje:

„Ztądto nie są nasze — pieśni nasze —
Lecz Boskiego coś bierą w się...."

We wstępie do „Vade-mecum", zbiorze 100 wierszy powstałych po roku 1865, podkreśli jeszcze mocniej tę potrzebę tonu, miary i wygłosu pierwszego w poezji:

„Ponad wszystkie wasze uroki,
Ty! poezjo, i ty, wymowo,
Jeden wiecznie będzie wysoki:
Odpowiednie dać rzeczy słowo!"

Zaś w wiersz z tego cyklu „Liryka i druk" zwraca uwagę

---

[1]) Zaryzykowałbym tutaj analogię tego powiedzenia Norwida do owego zrywania ran Żeromskiego, ażeby nie porosły błoną podłości. (przyp. M. P.).

na niebezpieczeństwo formalnego niedosycenia utworu, na obowiązek estetycznej obróbki natchnienia:

„Liry nie zwij rzeczą w pieśni wtórą!
Do przygrawek że ona!
Ona jako żywemu orłu pióro,
Aż z krwią, nierozłączona!

I dalej:

„O, żar słowa i treści rozsądek,
I sumienia niech berło
W muzykalny złączą się porządek
Słowem każdem jak perłą."

W liście do Mariana Sokołowskiego grudnia 1861 roku, skarżąc się na obojętność rodaków, powie: „Gdybyście teraz przeglądali Promethidiona mojego i Pieśń społeczną, i gdybyście patrzyli jak elementa prawdy i sumienia biorą berło... to widzielibyście i namacalibyście na czem się opieram..."

W liście do Karola Ruprechta z kwietnia 1866 roku określi wreszcie charakter owego Prawa, któremu podlegają twórcy: „Otóż właśnie że w tem różnica, iż ja bynajmniej nie przyznaję genjuszom osobistej dowolności przodkowania licencyami. Ja przyznaję to PRAWOM, nie genjuszom. I Chopin, i Beethoven, i Jan Paweł Richter i Buonarotti, jeżeli dopuszczali się tego lub owego, to wcale nie dla powodów osobistościami ich uwzględnionych — tylko na mocy PRAW wyższych od praw refleksyi a posteriori... Nie idzie przeto o osoby, ale o całe sfery. I z tej to przyczyny tam, gdzie robisz wyjątek dla osób, ja uznaję zupełnie co innego, bo uszanowanie dla Prawa. To wszelako ciemne jest — przeto że silne... Nie znam prawd dwóch: co? prawdą jest w ziarneczku piasku, i w obrocie słońca, na skróś bytów, tylko to PRAWDA! a co nie jest na skróś wszech bytów prawdy — to CZAS, to BŁĄD". Widzimy więc, że tutaj chodzi o prawa i prawdy wieczne. Dlatego: „wszystko cokolwiek siłą uderza, musi i ciemnem bywać — bowiem pierwej działa, niż radzi... Widzisz przeto, że nie do osób się odnoszę, ale do praw".

W liście do Kraszewskiego z maja tegoż roku przepowiada: „Poezja polska tam pójdzie, gdzie główna część Vade-mecum wskazuje sensem, tokiem, rymem i przykła-

dem. Czy chcą? czy nie chcą? — wszystko jedno... Bogata skądinąd przeszłość poezji polskiej nie przygotowała publiczności do podobnych utworów — ale cóż robić! Raz przecie trzeba i na siebie troszkę obejrzeć się, a nawet raz przecie trzeba do wdzięków policzyć także nawet i myśl i prawdę, sens i rozsądek".

Do cyklu „Vade-mecum" należały, jak wiemy, takie wiersze jak cytowane wyżej fragmenty „Liryki i druku", następnie „Cacka" i „Fortepian Chopina". Jakaż to „myśl, prawda sens i rozsądek" w nich się zawiera? W „Cackach" powiada Norwid:

„Myśliłem ja — że Lyra i że Styl,
Choć fala je nosi jak łabędzia,
Nieobliczającego dróg i chwil,
Choć cel mają w sobie: są narzędzia!
Myśliłem — że, gdy Lud nie ma bytu,
Że słowu jeżeli brak powietrza,
Dotyka wieszcz kluczem u zenitu,
Zkąd Aura na świat płynie letsza".

A w „Fortepianie Chopina" o sztuce jego powiada:

„Odrodziłam się w niebie,
I stały mi się arfą wrota,
Wstęgą ścieżka...
Hostję przez blade widzę zboże...
Emanuel już mieszka
Na Taborze!"

W związku z tym dotykaniem „wieszcza kluczem u zenitu" prawd wiecznych w liryce i tym „odradzaniem się w niebie" przez muzykę, warto przypomnieć dwa wcześniejsze utwory Norwida, gdzie taka właśnie postawa filozofii sztuki dochodzi do głosu. Mianowicie w „Bema pamięci rapsodzie żałobnym" napisanym w roku 1851 powiada:

„I powleczem korowód, smęcąc ujęte snem grody,
W bramy bijąc urnami, gwizdając w szczerby toporów,
Aż się mury Jerycha porozwalają jak kłody,
Serca zmdlałe ocucą — pleśń z oczu zgarną narody..."

A w wierszu „Do Nikodema Biernackiego" z roku 1857:

„A ty skąd wziąłeś na te skrzypce deski,
Jeśli nie z lipy bogdaj Czarnoleskiej?...

I struny Twoje czy ty ręką lewą
Z pod serca wsnułeś na skrzypców twych drzewo?
Czy posłannikiem idziesz od świtania...
— — — — — — — — — — — — —
I powiesz „prawda" — a ja się obudzę..."

W pierwszym utworze „pleśń z oczu zgarną narody" i „serca zmdlałe ocucą", w drugim sztuka gry, idąca od „świtania", wypowiada „prawdę" istotną, od której człowiek się „budzi". „Sztuka najbliższą światła jest robotą" powiedział kiedyś, a następnie: „W idealnem piękna uprawianiu leży pewne uczucie wyższego porządku rzeczy". Służba społeczna sztuką jest więc jakby apostołowaniem, utylitarność sztuki jest czemś nieodzownym. W liście do Bronisława Zaleskiego z dnia 15 maja 1869 roku napisze: „Poezya, która zapomina o tem, że ona coś robić powinna — zapomina przez to samo o zdrowej estetyce. Ja takiej poezji nie rozumiem dla tego samego, dla czego bardzo piękna kobieta w Chinach nie może się ruszyć z miejsca, bo ma otyłe formy, i nie może nic ręką dotknąć, bo ma palców kształty zepsowane konserwacyą palców i bałwochwalstwem paznokci! Ale Nausika, córka królewska u Homera, dlatego jest taka piękna, iż do rzeki chodzi prać bieliznę! Nie pozwalam zrobić bałwanka z Poezji... Jest pewna proporcya utylitarności, która jest warunkiem piękna."

Świadomość tej prawdy nosił w sobie Norwid już od dawna. Jeszcze w liście z czerwca 1855 roku do Marii Trembickiej pisał: „We wszystkie stosunki na tym świecie wchodzi pewna proporcya ziemi". A w dwadzieścia dwa lata potem w wierszu „Na zgon poezji" powie:

„... Poezja, ta wielka
Niepojednanych dwóch sfer pośrednica,
Ocean chuci i rosy kropelka,
Ta monarchini i ta wyrobnica."

Najszerzej i najdokładniej sformułował jednak Norwid rolę poezji w „Rzeczy o wolności słowa„ z roku 1869. Ostateczny wniosek ze szczegółowych wywodów, lapidarnie ujęty kanon poetycki wyraził w następującym fragmencie:

„Trzeba było być duchem, pokorą i pracą,
I siłą, i nicością — trudem nie lada co —

Żeby ów polski Język nieopłonął naraz,
Lecz jak twierdza zupełna, jak obronny taras
Ruś — Litwę — Prusy objął, zarówno w Siewierzu
Jak w Królewcu wybrzmiewał, albo w Sandomierzu,
Gminny, sielski, uczony — kmiecy i królewski,
Ten kasztelański Jana język Czarnoleski,
Język, który na sądzie popiołów zawoła:
„Uwity jestem z nerwów skrwawionych Anioła
I sądzę was od stopy do włosa, bo jestem
Wszystkich was dechem i moralnym chrzestem!"

Prawo poezji więc, to prawo sądu. W tymże roku 21 maja pisał do Bronisława Zaleskiego: „Dwie mam w tym roku rzeczy do zrobienia: nastrojenie harfy słowa, bo niema Adama, Zygmunta, Juliusza... i opowiedzenie Mszy św. — to dwie kolumny, na których ja społeczność Rzplitej stawiam". A więc sprawowanie poezji nad narodem uznane jest tutaj za równoznaczne z obrządkiem religijnym. Zadaniem poety jest: „nastroić całą harfę słowa na miarę Epoki, aby dotrzymała czasom, i wypadkom w łonie ich leżącym, i Opatrznemu w obłokach".

VI

MILCZENIE i PŁACZ NORWIDA

W liście do Ludwika Nabielaka w roku 1869 pisał: „Proszę o jedną rzecz, to jest: o pamięć i uwagę — że to jest interes nie mój żaden, ale tych wszystkich, co pióra w Polsce dotykają, bo będzie potem dla nich i lepiej i szerzej — wierzcie! a zobaczycie! — to nie dla mnie, który nie jestem z waszych pisarzy i poetów. Dla mnie nic w tem wszystkiem niema".

Niestety, tej właśnie „pamięci i uwagi" naród, którego on, Norwid, czuł się „wiednikiem", poskąpił mu aż wiele lat poza grób... Może dlatego, że był „wiednikiem" pokoleń nowych tego narodu, a żyć mu przyszło i działać jeszcze w pokoleniu starym, do przedstawicieli którego mówił: „nie jestem z waszych pisarzy i poetów." Mimo tej jasnej świado-

mości ból nie przestaje ani na chwilę jątrzyć jego serca. Bo jakże to „wiednik” bez egzekutywy, jedyny wypełniciel testamentu Chopina, kontynuator jego w słowie — nieznany wśród ludu, prawodawca sztuki — nieuznany przez artystów. Przeczuwał tę dolę swoją, kiedy do Marji Trembickiej w roku 1856 pisał: „róże te co miesiąc kwitną, a dęby to powoli i trudno.” Sześć lat temu już się żalił do Augusta Cieszkowskiego: „Jako członek Ojczyzny — to, że mię nie rozumie, że języka swego mi zaprzecza, że moralnie odpycha mię — to, że nikt w niej nie chce albo nie może pojąć, że samochcąc idzie do upadku... to, że nikt w niej nie chce albo nie może pojąć, że światłość w ciemnościach świeci a ciemności jej nie ogarnęły — to, że chce książek, nie prawd, śmierci nie życia — że chce nowin i jasnych przypowieści — choć nikt się jeszcze nic nie nauczył z książek jasnych — owszem wszystko od ciemnego się pojmowania rozpoczyna, bowiem światłość w ciemnościach świeci“.

W liście do Konstancji Górskiej w roku 1860: „Przez kilkanaście lat wygnania swego, we wszystkich pracach, upadkach pod pracą lub zwycięstwach moich, nigdy żadne niewieście serce nie było przy mnie, aby podzielić życie.“ Tegoż roku do Niny Łuszczewskiej: „26 octobra o 9 wieczór w Warszawie siostra moja jedyna cichy i święty żywot swój skończyła. Pękło bogdajby nie ostatnie niewieście serce, które z Ojczyzną łączyło mnie. Samotność — samotność— samotność.“ Do Konstancji Górskiej w roku następnym: „Sprawiedliwość każe mi to przyznać, mnie, który dzisiejszej Polski obywatelem nie jestem, tylko trochę przeszłej i dużo przyszłej.“

W liście do Mariana Sokołowskiego w roku 1865: „Im można było gawędzić o harmonji, której mi życzysz, kiedy ja obiegłem pół świata pracując, kilkanaście lat służyłem biednej ojczystej literaturze, której przecież i wstydu nie zrobiłem tak u swoich jak u obcych, i nareszcie złamanym będąc nie mogę mieć jednej płatnej korespondencji do jakiego Dziennika w Narodzie, który Języka (czy może języka) swego broni i Religji swojej?“ W liście do Bronisława Zaleskiego w roku 1872: „Ile razy serce otworzyć chciałem, otwierano mi drzwi“. W liście do Kraszewskiego

w roku 1876: „Zamiast cieszyć się, że przecie jakie imię polskie przy wielkich tradycyach stoi — to oni wszystko obrudzą i zaszkodzą. Nie strawili jeszcze, co pisałem! nawykli do czytań łatwych i pisań lekkomyślnych“.

W liście do Ludwika Nabielaka w roku 1881: „Ja w tych latach pracuję nad poematem w 5 pieśniach pod tytułem „Milczenie”. Ale nie idzie za tem, ażebym tracił z oka bieżące rzeczy publiczne”. W liście do Leona Niedźwieckiego w roku 1882: „August czy jest jeszcze w Paryżu? — telegramował do mnie — czekałem — nie był: zapewne i dom św. Kazimierza swemi warunkami to powoduje — teraz jest TU lepiej — ale gdy przybyłem, była to Botany-Bay”. I tegoż roku w liście z grudnia do Konstancji Górskiej: „Hrabina de R. może nosić brylanty, bo ma gdzie, a tego nie mało posiada ze szmaragdami, i miałem raz parę garści tego pięknego w ręku — tylko prosiłem jej, ażeby mi pozwoliła potem ręce umyć”.

I wreszcie równo na trzy miesiące przed śmiercią w liście do Franciszka Duchińskiego z 22 lutego 1883 roku: „...oto krewni moi poniekąd milionowi i przyjaciele istotnie milionowi pracowali i pracują usilnie nad tem, ażeby mnie i całą moią żywotność umysłową zdeptać nogami, i na śmiecie wkopać i zatrzeć, i oddalić od wszelkiego życia — pytając tylko, nie czem pomóc do czekających rozwoju prac? — ale pytając tylko, czy już dobrze krwią pluje? czy już chyli się?... jak zawsze rodacy czynili z każdym, bo śmierć tylko śmierć węszy i pojmuje... A tu oto nieznany francuz i radca stanu może wiedzieć mój adres i zgłaszać się!... Bóg więc jest i na śmieciach. Zapłakałem!”

Kiedyś w liście do Zygmunta Sarneckiego (z grudnia 1868) takie oto mimowolne wypowiedział o poezji swojej proroctwo· „Naturalista jeden zasłonił bluszczowi słońce deską, w której odległą od rośliny dziurę pierwej wywiercił — w niewiele dni bluszcz poszedł deską i utrafił w ów otwór; następnie znowu mu badacz zakrył światło, a inny pozostawił otwór gdzieindziej—ale nanowo bluszcz poszedł i tam jeszcze — i tak siedemkroć poszedł i oplótł deskę całą, i strzaskał ją, i zaświeciło całe nad nim słońce...”

Mieczysława Romankówna

ZE WSTĘPNYCH BADAŃ NAD PSYCHOLOGICZNYM PODŁOŻEM TWÓRCZOŚCI GABRIELI ZAPOLSKIEJ

Nieliczni spośród znaczniejszych twórców w literaturze polskiej doczekali się wyczerpujących prac krytycznych. Fakt ten notowany niejednokrotnie ze zdziwieniem, musi jednak mieć głębokie uzasadnienie.

Jeśli zgodzimy się wbrew ostatnim estetycznym tendencjom[1]), że zadaniem krytyki jest ujęcie nie tylko tej rzeczywistości, którą spotykamy w treści i formie dzieła literackiego, ale także w ewentualnym ogarnięciu wszystkiego, co wykracza poza jego granice, a przecież znajduje swe odbicie w utworze, co wyciska na nim swe niezaprzeczone piętno — to zrozumiemy, że rola krytyki i jej ostateczne cele nie są łatwe. Dlatego też skalpel krytyka prędzej dotrze do dna tam, gdzie utwór nie ogarnia głębokich, niezbadanych, a czasem mrocznych zagadek ludzkiego ducha.

Twórczość literacka — to samosąd współczesności. W niej odbijają się wszystkie wzloty i upadki ducha, jego wielkość i tragizm, upodlenie i nędza, walka i wiara w zwycięstwo, rezygnacja i szarość pospolitego, ludzkiego życia.

Tu człowiek, społeczeństwo, pokolenie ogląda siebie i walczy o swoją przyszłość — i im twórca bardziej głębią swoją wybiega poza ramy przeciętności literackiej, tym bliżej staje ideału, a dzieło jego tym samym trudniejszym jest do ujęcia szablonowego przez współczesną krytykę. Przeszkadza tu bowiem owa codzienna wegetacja życiowa, która tak osobę twórcy, jak i krytyka mocą swoją wtłacza w pewne konkretne i istniejące właśnie współcześnie kręgi rzeczywistości. Lecz one w przecięciu dopiero tworzą całość, a więc odgrywa rolę przynależność jednostki do pewnego

---

[1]) Kridl „Wstęp do badań nad dziełem literackim". Wilno 1936

zawodu, przyjęcie pewnych zasad religijnych, etycznych, światopoglądu filozoficznego itp. Ale to jeszcze nie wszystko, ponad tym przecięciem człowiek istnieje jako pewna indywidualność, pewna forma ponadzmysłowa, jakże często nie dająca się ująć.

I oto z tym zagadnieniem wchodzimy w dziedziny problemów metafizycznych, dotykających swymi biegunami bytu i zagadki śmierci.

Stąd też wypływać muszą wszystkie konsekwencje zestawienia twórcy — dzieła oraz krytyka i jego sądu.

Krytyk nigdy nie może być pewny, że sądem swoim objął całość tworu, że nie pozostało już nic, bo przyjdą inni i odsłonić potrafią nowe strony nie tylko treści, lecz i formy wypowiedzenia się twórcy, formy, która czasem jest jedynym wyrazem istotnego, wewnętrznego życia tworu. Celem krytyki staje się tylko częściowo zbliżenie dzieła ku ogółowi, niekiedy tylko nadanie mu pewnego komentarza literackiego.

Gorzej jednak się dzieje, gdy twórca, stojąc ponad lub poza swoją epoką nie jest zrozumiany przez współczesność i źle, nieumiejętnie ujmowany przez krytykę. Dzieje się to przeważnie tam, gdzie krytyka pragnie koniecznie wtłoczyć w ustalone, istniejące ramy indywidualność pisarską wykraczającą poza codzienność — i wtedy każdy z krytyków zależnie od swego punktu widzenia, co innego zauważa w dziele, a istotne oblicze twórcy pozostaje właściwie nieznane.

Fakt taki ma miejsce, jeśli mówimy o Gabrieli Zapolskiej.

I.

Nazwisko Gabrieli Zapolskiej wczoraj i dziś znane dobrze szerokiemu ogółowi czytelników, związane zostało już z pierwszym wystąpieniem pisarki z rozwojem francuskiego naturalizmu z Zolą na czele. Przynależność jej do tego kierunku literackiego właściwie nie ulegała wątpliwości.

Już jednak Piotr Chmielowski w swym artykule „Debiuty powieściopisarskie z r. 1885" pomieszczonym w drugiej serii zbioru „Nasi powieściopisarze"[1])

[1]) Warszawa 1895.

usiłował podważyć opinię naturalistki od razu naklejoną, jako konieczną etykietę przy jej nazwisku przez współczesność. Dzisiaj zaś mocą zastarzałej opinii właściwie o Zapolskiej mało co więcej wiemy, chociaż zainteresowanie się jej sztukami dramatycznymi wzrasta, tym bardziej, że sztuki te święcą wielkie triumfy na deskach scenicznych, np. w Warszawie, gdzie „Skiz" osiągnął przeszło setkę przedstawień, ze względu zaś na stałe przepełnienie przeniesiono go na scenę Teatru Narodowego, a „Żabusia" wypełniała widownię do ostatniego swego wystawienia po brzegi.

Kim była właściwie Gabriela Zapolska? Co stworzyła poza cieszącymi się popularnością do dzisiejszego dnia powieściami z „Kaśką Kariatydą" na czele? Jaki charakter jej twórczości? Jaki jej cel? Czy była złośliwym demonem, który wytykając współczesnej rzeczywistości jej brud i nicość duchową — śmieje się i cieszy z tego? Dlaczego nikt prawie ze współczesnych nie starał się wniknąć w jej twórczość?

Oto zaledwie kilka podstawowych zagadnień, jeśli chodzi o indywidualność ludzką pisarki, o jej stosunek do współczesnych, którzy odwracali się od niej.

A przecież obok swej twórczości pisarskiej Zapolska była artystką dramatyczną. Jakąż jest więc istotna zależność tego niezaprzeczenie wielkiego talentu dramatopisarskiego, dającego się dziś porównać może nawet ze Shawem, ze zdobytymi na scenie doświadczeniami artystki? W jaki sposób osiąga autorka tę znakomitą zwięzłość budowy sztuki przy bawieniu się doskonałym i krótkim paradoksem rzucanym widzowi jakby od niechcenia? A epika, język, styl, uzależnienie od świata i literatury?

Można by w taki sposób stawiać długo jeszcze pytania, które rozwinięte w szeregi rzeczowych i zwartych opracowań, potrafiłyby uchwycić oblicze twórczości Gabrieli Zapolskiej.

Właściwie przyglądając się dziś z odległości bądź co bądź prawie dwudziestu lat całości zagadnienia, przede wszystkim musimy od razu wydzielić pewne grupy, które zajmą nas na wstępie. Na pierwszym miejscu więc oczywiście należało by postawić sprawę, tzw. stanu badań dotychczasowych nad całokształtem twórczości Zapolskiej.

Już tutaj wyłania się sprawa wyraźnego podziału tych prac na te, które ukazywały się współcześnie, a więc mogą być traktowane, powiedzmy jako recenzje wydawanych utworów epicznych, lub granych na scenie sztuk Zapolskiej, z drugiej strony będą to cokolwiek późniejsze próby ujęcia czy poszczególnych utworów, czy też chęć oświetlenia jednym rzutem całokształtu twórczości. Szczególnie wyróżnia się tu szereg artykułów, które ukazały się w r. 1921 lub 1922 zaraz po śmierci pisarki, w charakterze wspomnień pozgonnych, np. Makuszyńskiego w „Rzeczypospolitej",[1] E. Breitera w „Świecie"[2] itp. Jak już z tego możemy wnioskować, są to tylko aktualne artykuły związane z chwilą obecną.

Nie wiele zanotować tu można pozycji, które dotknęły by spraw twórczości Zapolskiej po upływie już jakiegoś czasu i starały się w pewien krytyczny, ale sprawiedliwy sposób ująć kwestie związane z jej osobą i dziełem. W końcu tu i ówdzie w pracach monograficznych traktujących o pewnych zagadnieniach, lub w dziejach literatury polskiej spotykamy szczupłe stosunkowo wspomnienia o twórczości Zapolskiej.

Ostatecznie więc rezultat stanu badań nad dorobkiem literackim Zapolskiej jest bardzo skąpy, po prostu smutny. Wierzyć się nie chce, ale faktem jest, iż jedna ze znaczniejszych naszych pisarek właściwie do dziś dnia nie może się doczekać jakiejś wyczerpującej pracy. Bo ostatecznie artykuł K. Czachowskiego umieszczony w r. 1933 w „Przeglądzie Współczesnym" pt. „Gabriela Zapolska, próba charakterystyki"[3] jest poza treściowym ujęciem dzieł Zapolskiej kompilacją pewnych rzeczy, które napisali w drobnych artykułach inni, np. takie zestawienie tam Ewy z „Dziejów Grzechu" Żeromskiego z Franią Wątorek Zapolskiej jest powtórzeniem znacznie wcześniejszej koncepcji Henryka Gallego umieszczonej w r. 1909 w „Kurierze Warszawskim" pt. „Frania i Ewa, dwie kartki z czarnej księgi życia".[4] Można też zauważyć, że

[1]) „Rzeczpospolita" 1921, nr. 336.

[2]) „Świat" 1922, nr. 7.

[3]) „Przegląd Współczesny" 1933 październik.

[4]) „Kurier Warszawski" 1909 nr. 182

ostateczna konsekwencja w pracy tej nie jest jasna, zatytułowanie jednego z trzech rozdziałów „Mistrzyni polskiego naturalizmu” jednoczy się z dojściem do wniosku, że mamy u Zapolskiej „wypaczony naturalizm przez tendencję społeczną”. Pytamy więc mimowoli siebie, o ile możemy od autorki polskiej wymagać jakiegoś „czystego” naturalizmu, którego w rzeczywistości nie spotyka się nawet u Zoli. Na terenie polskim wszak mógł naturalizm przybrać cokolwiek inne formy uzależnione nie tylko od indywidualności pisarskich, ale i od aktualnych stosunków miejscowych, uwolnić się zaś od bezwzględnych wpływów żyjącego mistrza Zoli, a łączyć może z Flaubertem, braćmi Goncourt, z Balzakiem, a nawet Lesagem.

Wydaje się też, że twierdzenie, iż w dziele Zapolskiej natura widziana jest przez pryzmat jej temperamentu, a uproszczony obraz życia przedstawiony został jednostronnie, domaga się uzasadnienia głębszego, jest może zbyt śmiałym wystąpieniem nie popartym dowodami dostatecznymi.

Ciekawy artykuł Huszcza-Winnickiej pt. „Teatr Gabrieli Zapolskiej a życie“, który ukazał w r. 1930 w „Kobiecie współczesnej“[1]) problemów zaledwie dotyka. W jednym zdaniu jednak oddano tu całą sprawiedliwość pisarce, o której Winnicka mówi:

> „Zarówno w sztukach, jak i powieściach Zapolska nie podchodzi do życia, aby je abstrahować i przemalowywać na miarę jakiegoś ideału, aby je potępić i uciec odeń ze wstrętem, by zabawiać siebie i czytelników odtwarzaniem jego postaci, którą mogło by przybrać, lub której pragnęło by się dla niego. Nie czyha na nie po dekadencku, aby ciekawe zjawiska eksploatować na motywy swych utworów“.

Trudno było tu wyczerpać temat w krótkim rzucie. Podobnie jak to ma także miejsce w artykule „Sceny widzenia u Zapolskiej“, który ukazał się w „Gazecie Polskiej“ autorstwa H. Naglerowej.[2]) Tu raczej pominięta prawie zasada oparcia się na dziele, na tworze, na rzecz osobistych wspomnień, które zetknęły autorkę artykułu

---

[1]) „Kobieta Współczesna” 1930 nr. 33.

[2]) „Gazeta Polska” 1932, 4 grudnia.

z pisarką. Podkreślona przez autorkę „wizyjność" światów stwarzanych przez Zapolską nie jest zagadnieniem całkiem nowym. Wcześniej bowiem sama Zapolska zwracała na to uwagę, bodaj nawet czy nie w artykule umieszczonym w „Kurierze Warszawskim" w r. 1907 pt. „Geneza powieści" („Sezonowa miłość" i „Córka Tuśki"[1]) Szczerze jednak o plotkę zahacza artykuł Merwina, członka redakcji „Słowa Polskiego" za czasów Romanowicza i Rutowskiego a współpracy Zapolskiej, drukowany również w „Kurierze Warszaswskim" w 1921 pt. „Ze wspomnień o polskim Zoli"[2]) Wprawdzie każde wspomnienie, które wprowadza osobę pisarza w kontakt z życiem jest ciekawym dokumentem dla potomności, lecz do twierdzeń, jakie spotykamy u Merwina należy dodać pewien komentarz. Czytamy bowiem w jego artykule, że jako artystka dramatyczna Zapolska „zgrywała się, jak się to mówi w gwarze zakulisowej, napinała nerwy, wytężała wszelką inwencję. Napróżno..." Z drugiej strony podobno „Zapolska wyżej ceniła swój talent aktorski niż autorski. Było to jedno z tych nieporozumień, które jej zatruwało życie". Toteż gdy:

> „Objęła referat teatralny w „Słowie Polskim" i poczęła pisać recenzje, była to dziwna mieszanina znawstwa sceny i — zemsty zawiedzionej w swych ambicjach aktorki. Były w jej recenzjach ustępy świetne, błyskotliwe, paradoksalne, to znów czerpane z głębokiej wiedzy, ze wspomnień paryskich. O kilka wierszy zaś dalej był odwet, była zazdrość starzejącej się kobiety wobec uroku młodości, były kobiece swary, była pasja zawodu i rozczarowania".

Słowa te w wielu wypadkach można skonfrontować z rzeczywistością i odnosi się wrażenie, że wypadłaby ona w pewnej mierze na korzyść pisarki.

Wielu współczesnych pisarce krytyków nie może zapomnieć, że była kobietą, że ośmieliła się wystąpić przeciw kłamstwu i obłudzie życiowej. Toteż już wcześniej za życia autorki w pasji rzucił jej w gazecie słowa nie mające nic

---

1) „Kurier Warszawski" 1907, nr. 1.

2) „Kurier Warszawski" 1921, 24 gudnia.

wspólnego z literaturą inny krytyk, o co doszło w swoim czasie do znanego zatargu. Zapolska zbyt popędliwemu recenzentowi godzącemu w nią jako kobietę posłała kaganiec.

Szczegół ten zaczerpnięty z ciekawego artykułu Ernesta Łunińskiego drukowanego w r. 1921 w „Tygodniu Polskim“[1]) naprowadza nas na cokolwiek szersze uwzględnienie tej najciekawszej pracy spośród wymienionych wyżej. Jest ona może najgłębsza. W artykule tym autor daje szereg osobistych wspomnień, ale nie wyzyskuje ich w celu płytkiego zainteresowania czytelnika lekkim posmakiem sensacji, używa ich natomiast jako momentów charakteryzujących poważnie indywidualność człowieczą pisarki. Świetnym chwytem ujmuje triumf twórczości Zapolskiej w świetle kinkietów. Dając zaś garść szczegółów staje się prawie źródłem do postawienia śmiałych hipotez dla monografisty Zapolskiej. I tak np. z oświetlenia artykułu wynika, że sztuka „Tamten“ wystawiona pod pseudonimem Maskoffa w Krakowie przyjęta została przez publiczność jako wierne skopiowanie kilku żywych i znanych postaci, a walka o ten utwór na łamach prasy przybrała nawet formę skandalu nie tylko w świecie literackim itp.

Natomiast znane bliżej dwa szersze wypowiedzenia się Z. Dębickiego o Zapolskiej, tj. „Gabriela Zapolska — wspomnienie pozgonne“ (Kurier Warszawski 1921)[2]) i przedmowa do pierwszego wydania powieści „Sezonowa miłość“ z r. 1904 są dość zdawkowe. Jego jednak upodobała sobie Zapolska na krytyka. Zwraca się więc Zapolska w liście datowanym ze Lwowa 1913 r. (1 listopada), a znajdującym się obecnie w Bibliotece Narodowej im. J. Piłsudskiego w Warszawie.

> „nie chciał Pan nic napisać o „Kobiecie bez skazy“. Mniejsza. Nie chcę wnikać w przyczyny. Ale oto moja nowa książka „O czem się nawet myśleć nie chce“.Ja proszę napisać o niej. Ja nie chcę, aby hieny wcześniej o niej napisały niż swoi. I proszę, błagam, nie traktować jej jako corceografię(?). To życie samo

[1]) Ernest Łuniński „Gabriela Zapolska" — „Tydzień Polski" 1921 nr. 51.

[2]) „Kurier Warszawski" 1921, 19 grudnia.

i przeżyte, to łzy, to ból, to krew... Niech Pan tak weźmie i proszę napisać o niej"[1])

Niewielu miała Zapolska prawdziwych przyjaciół i na niewielu w pełni mogła liczyć, że wydadzą sąd sprawiedliwy i wolny od wpływów zewnętrznych. Do przyjaciół tych względnie krytyków uchylających się od nacisku przeciwników zaliczał się Henryk Galle. Miał on niejednokrotnie odwagę przeciwstawić się ogólnej opinii i podkreślić wszystko to, co nawet na pierwszy rzut oka dodatniego w utworach Zapolskiej zauważy przeciętny, nie nastawiony krytycznie czytelnik.

Toteż już w artykule z r. 1905, który ukazał się w „Kurierze Codziennym" pt. „Ostatnie powieści Zapolskiej"[2]) podkreśla Galle, że talent Zapolskiej, który w owym czasie przebywał przełom uwidoczniony w powieści „A gdy w głąb duszy wnikniemy",[3]) a którego wyniku wtedy nie było można jeszcze przewidzieć — nie osłabł. Zapolska bowiem „tworzy rzeczy inne zupełnie wprawdzie, ale nie mniej doskonałe od dawniejszych". We wspomnianym zaś zestawieniu Frani Wątorek z Ewą Pobratyńską korygując swój pogląd na rozwój duchowości, światopoglądu autorki, która rzekomo miała wraz z powieścią „A gdy w głąb duszy wnikniemy" zboczyć z torów jędrnego realizmu a zwrócić się ku głębiom mistycznym, oddaje krytyk ideowy prymat utworowi Zapolskiej ponad powieścią Żeromskiego.

Chwilowy, idylliczny wypad Zapolskiej w nieznane jej dotąd pola mistyczne pozostawił jednak rzeczywiście wyraźny ślad na dalszej twórczości powieściopisarki. „Współczucie psychologiczne" pozwalające się pisarzowi wcielać w stany duchowe niejednokrotnie oglądane jedynie od zewnątrz i nie przeżywane, przeistacza się tutaj w głębsze ujęcie postaci. O ile naprawdę u Żeromskiego przychodzimy do wniosku, że nie ma tak idealnej istoty ludzkiej, która by nie miała nic wspólnego ze zwierzęciem, o tyle

---

[1]) Biblioteka Narodowa Józefa Piłsudskiego w Warszawie nr rps. 212.

[2]) „Kurier Codzienny" 1905 nr. 180.

[3]) G. Zapolska „A gdy w głąb duszy wnikniemy" Warszawa 1904 r.

„współczucie psychologiczne” pozwala Zapolskiej, z utworu jej wysnuć wprost odwrotny wniosek, że nie ma na świecie tak złego i nikczemnego człowieka, w którym już nic nie było by z wyższych pierwiastków wynoszących go ponad świat zwierząt i materii.

Jakaż tu przepaść dzieląca stanowisko i spojrzenie twórców i ile prawdziwie przebaczającego wejrzenia na działanie ludzkie. Pesymizm Żeromskiego poddanego pod duże wpływy literatury rosyjskiej — u Zapolskiej przeistacza się w uśmiech przebaczenia dla grzesznicy z Magdali.

Głębia tych zagadek, które dotykają wielkich, zawsze aktualnych problemów winy i kary, przebaczenia i wiecznego potępienia pozwala spojrzeć przez chwilę na Zapolską jako pisarkę, która podniosła literaturę do wyżyny zagadnień wiecznych bez granicy ras i środowisk. Trzeba bowiem być prawdziwym człowiekiem, aby jawnogrzesznicę strąconą przez stosunki społeczne, przez sploty wypadków, przed którymi obronić się jej trudno, podnieść do godności człowieka, kobiety, uznać w niej jej nieszczęście.

I oto tutaj dopiero widzimy całą niesłuszność twierdzenia Z. Dębickiego, że Zapolską „interesował... przede wszystkim problemat mężczyzny i kobiety, jako dwóch płci, pozostających z sobą w stanie walki”. Wprawdzie Zapolska szczerze i niejednokrotnie przyznaje się do ujmowania spraw ludzkości i pod tym kątem. Lecz w obserwacji życia, w odmalowaniu jego zagadnień wykracza daleko poza ten problem, który w ogarnięciu Zapolskiej mobilizuje tak wiele spraw sięgających poza te szczupłe granice.

Nie chodzi tu już o walkę, jako pewien wieczny stan. Sprawa takiej Frani urasta do problemu obejmującego jeszcze szersze zagadnienia, zahacza i podważa ustrój społeczny. Toteż i owa „przekorność” Zapolskiej, której zdaniem Dębickiego „podobało się... też mówić o tym „o czym się nie mówi” zwłaszcza, że te rzeczy znajdowały największą poczytność i że o nich najwięcej mówiono”, jest pewnym zarzutem mało usprawiedliwionym, a który należało by poddać dyskusji. Zapolska nie szła prawdopodobnie wbrew opinii ogólnej dla uzyskania sobie poczytności. Twórczość jej może miała, jak się to później okaże, drogę wytkniętą i cel jasny.

To prawie pewne, że nie zależało jej na łatwej i taniej poczytności, zresztą poczytność ta była dość względną w oczach autorki wyszydzanej przez współczesnych. Podkreślić by tu trzeba było wprost przeciwnie — siłę wytrwania przy swoim, wiarę w spełnienie tej przykrej, smutnej misji w imię dobra wszystkiego, co na świecie nędzne, upodlone, odsunięte od życia, znikczemniałe, a nade wszystko zaś bezsilne wobec zła i nieszczęśliwe.

Czy postawienie sobie takiego celu było ze strony Zapolskiej jakimś błędem, trudno tu twierdzić. Godząc się bowiem na to, że wszelka sztuka jest wyrazem przeżyć wewnętrznych, że jest zewnętrznym wyrazem przeistoczonego przez jaźń twórcy istotnego biegu rzeczywistości — musimy przyjąć, że wolno było pisarce tak tworzyć, jak chciała, jak czuła i przeżywała. Wtedy też zrozumiemy, że twórczość jej dla niektórych czytelników stawała się symbolem tego, co w literaturze najgorsze, najmniej warte.

Nic też dziwnego, że krakowscy eleganci posłali za Zapolską posłańca, który zwrócił się do niej z zapytaniem: „Ci panowie pytają się, czy pani także z menażerii ludzkiej?" Nie trzeba tu nawet mówić o aluzji do cyklu „Menażeria ludzka".[1] Zresztą sam pomysł dowcipu określa poziom etyczny i intelektualny świata, który gorszy się pracami Zapolskiej. Ona sama opisując fakt ten w jednym ze swych listów do A. Wiślickiego,[2] raczej od tej strony bierze wypadek i prawdopodobnie nie poraz pierwszy stwierdza, że nie daleko odbiega od prawdy krytykując jej zdaniem świat głupoty i zacofania, gdzie zastana, znieruchomiała rzeczywistość zdaje się obrastać ostateczną zgnilizną wszelkiego rodzaju. Nie chodzi już tutaj Zapolskiej o żadne wzloty w sfery górne i chmurne, nie stara się ona pociągać wzwyż tego zetlałego, zardzewiałego środowiska snobów i dewotek, z którego raczej należało by drwić. O wyższym ideale wszak mowy być nie może, trzeba bowiem dążyć do tego, aby codzień z napełnionym w miarę żołądkiem, spać pewną ilość godzin na dobę, ubrać się na pokaz, wyciągnąć maximum względnych przyjemności z życia, które rozumie się należy

---

[1]) G. Zapolska „Menażeria ludzka" Warszawa 1893 r.

[2]) List w posiadaniu Miejskiej Biblioteki Publicznej w Warszawie nr. rps. 3218/10.

przede wszystkim wykorzystać, wykorzystać oczywiście na poziomie odpowiednim dla płytkich i jakże smutnych w swej małości ludzi. Nic nie zdoła rozszerzyć ich dusz — nic nie potrafi tchnąć w nich wielkości i mocy ducha. Doczesność najpośledniejszego gatunku zalewa bowiem ten ich ciasny i ograniczony świat. O, vanitas vanitatum, nędzy ludzkiej, zaśniedziałej, obojętnej, obcej idei, bezlitosnej i egoistycznej, zamkniętej w ślimaczej skorupie, niegodnej tego patosu uniesienia, na który się Zapolska w swoim głębokim zrozumieniu tej małości nie zdobywa. Gniewa ją inny fakt, fakt drobny, znów zacytowany w tym samym liście do Wiślickiego.

Oto malarz - artysta pyta ją, kto to jest Daudet, gdzie pracuje? — W biurze, na poczcie — odpowiada mu Zapolska — w Rypinie. Tego nieuctwa nie może mu przebaczyć. Bo małość ludzkiej podłości graniczy z wielkością cierpienia, ale tu nie ma już żadnej miary, która by potrafiła rozbić zacofanie i głupotę, głupota to jedyny nieprzebaczalny grzech.

I tak oto rozbija się o ściany nienawistnej tępoty Zapolska. Prócz ciągłej walki staczanej w imię zasadniczego światopoglądu i stosunku do literatury jest ona prawie nie rozumiana. Dlatego prawdopodobnie współczesność odmawia Zapolskiej wszelkiej głębszej wartości, z drugiej zaś strony ujmując dzieło jej trochę ciasno, przypisuje brak naturalistycznej rzeczowości i drobiazgowości.

Wprawdzie np. w pracy „Typy i ideały beletrystyki polskiej" Jeske-Choiński[1]) mógł uwzględnić tylko pierwsze wystąpienie pisarki, tj. jej początkowe obrazki dość sentymentalne i osławioną „Małaszkę"[2]), lecz nie znając niczego więcej jeszcze pisze jej krytyk:

> „Gabrielę Zapolską mianowano naturalistką, a tymczasem jest ona dotąd tylko nowelistką, która lubi przedmioty wysoko podkasane, lubieżne, ordynaryjne. De gustibus non est disputandum. Pominąwszy ten dziwny jak na kobietę gust, trudno odmówić Zapolskiej zdolności pisarskich".

---

[1]) Jeske-Choiński „Typy i ideały beletrystyki polskiej" Warszawa 1888,

[2]) G. Zapolska „Małaszka" ukazała się w „Przeglądzie Tygodniowym" w r. 1883.

Zdanie to jest i tak dość względne o późniejszej autorce „skandalicznych" powieści. W twórczości Zapolskiej starano się podkreślać przede wszystkim nieodpowiednią tematykę, słownictwo zbyt mocne, uważając tendencję społeczną tak widoczną w jej dziele za grzech przeciw sztuce.

Podobnie krytyczne zdanie chociaż dotyczące innych płaszczyzn twórczości odczytamy o pisarce w pracy St. Brzozowskiego p. t. „Współczesna powieść polska"[1]) Brzozowski jako zwolennik pomimo wszystko tendencji w sztuce, a przede wszystkim w literaturze, którą oddaje na usługi rzesz pracujących, tutaj przeciwstawia się podstawowym ideom pisarskim Zapolskiej. Być może jednak, że wychodząc z punktu widzenia, iż powieść jest próbą uświadomienia sobie współczesnego momentu życia, „dokumentem epoki" — nie chce się zgodzić nawet podświadomie na ten dokument współczesności, jaki pozostanie w dziełach Zapolskiej. Toteż musiałby z góry obalić własne twierdzenie, że powieść Zapolskiej, podobnie jak w ogóle każda powieść, jako źródło informacji społeczeństwa o sobie samym, mogłaby stać się myślą teoretyczną, a co gorsze praktyczną szerokich kół społecznych. Więc też zasada przyjęta w krytyce literackiej przez Brzozowskiego, że powieść ma poważny wpływ na tworzenie się a przynajmniejna wyjaśnianie się i rozwój światopoglądu — w stosunku do powieści Zapolskiej musiałaby budzić poważne obawy.

Gdzież źródło tych obaw, o których jednak krytyk nie wspomina? Leży ono znowu w tej wielkiej przepaści dzielącej umysły ludzkie. Nieliczni ze współczesnych mogliby w pełni całkowitej, w imię pewnych sankcji moralnych przyjmować powieść Zapolskiej, jako podnoszącą ich do wartości ludzkiej. Trzeba bowiem być stanowczo człowiekiem, aby źle nie interpretować, aby zrozumieć rzeczywistość stawianą przez Zapolską. Więc też może nikt ze współczesnych nie był tym pełnym człowiekiem? Zbyt to twierdzenie obciążające ogół, który jednak nie był wolny od nienawiści, który w bohaterach prawie wszystkich utworów Zapolskiej odnajdował żywe, znane sobie osoby. Nie lubimy, gdy nas ktoś krytykuje.

---

[1]) St. Brzozowski „Współczesna powieść polska" wyd. Standacher i Spółka.

Tak więc według Brzozowskiego jedyną zasługą powieści Zapolskiej było poruszanie zagadnień drażliwych, omijanych skwapliwie i systematycznie przez konwencjonalną i par force cnotliwą większość powieściopisarzy polskich. I to wszystko.

Brzozowskiego cieszy fakt, że Zapolska nie pozwala na chwilę zmartwieć i znieruchomieć ogółowi, że go porusza. Więc też według niego:

„...jest dobrym znakiem, że nienawidzą Zapolskiej wszelkiego rodzaju estetyczne i społeczne snoby, że mówią o niej z kłamanym lekceważeniem i afektowaną godnością oskubanych pawiów”.[1])

Lecz nastawiony zbyt gorliwie na sprawy o charakterze nie tylko społecznym, lecz patriotyczno-wolnościowym nie może darować Zapolskiej, że raczej widzi we współczesnych ludzi niż Polaków, a przecież „mogła była napisać jedną, jedyną, ale krwawą książkę” [2]). Zawiedziony w swych społeczno-politycznych zapatrywaniach Brzozowski podobnie, jak jego przeciwnik ze strony prawej, zarzuca Zapolskiej, iż „wmawiała w siebie” feminizm, patriotyzm, socjalizm, modernizm, naturalizm, mistykę,

Zapolska jednak nigdzie nie wmawiała w siebie cytowanych „izmów”. To współczesność starała się w te ramy ją zamknąć. Pewne jednak wyraźne i zwykłe wśród twórców takie czy inne niedomagania pisarskie, błędy, których często ustrzec się trudno spotykane również u Zapolskiej — mogły stworzyć w pojęciu krytyka atmosferę propagowania przez autorkę haseł nie przyjętych i nie przeżytych jako własne. Dotyczy to szczególnie okresu wzmożonego sentymentalizmu, który spotykamy u Zapolskiej obok uczuć mocnych o akcencie prawdziwego i głębokiego tragizmu.

I oto nieporozumienie pomiędzy Zapolską a jej krytykami prawie dobiega końca na paradoksalnym zestawieniu Stanisława Brzozowskiego z Jeske-Choińskim. Tu bowiem należało by jeszcze wspomnieć, choć w paru słowach o jej utworach dramatycznych.

---

[1]) St. Brzozowski „Współczesna powieść polska” wyd. Standacher i Spółka, str. 127,

[2]) Ibid.

Zachowane krytyki sztuk Zapolskiej głównie zaciekawić mogą ze względu na zestawienie z jednej strony recenzji Lorentowicza umieszczonych w zbiorze „Dwadzieścia lat teatru" [1]) z pikantną krytyką Boya z „Flirtu z Melpomeną" [2]). Recenzja uzależniona tu wszakże nie tylko od krytyka, sposobu spojrzenia jego na sztukę, ale od wielu jeszcze warunków, na które w dużej mierze i sam autor sztuki wpłynąć nie może, jako to artyści, reżyseria, teatr, scena, a nawet i publiczność. Zresztą wyjątkowo jeśli chodzi o Zapolską, sztuki jej cieszyły się nie słabnącym powodzeniem wśród publiczności. I stwierdzenie Lorentowicza, że publiczność warszawska specjalnie Zapolską na scenie lubi, odnieść można zdaje się do wszystkich scen i publiczności. Lecz publiczność a krytyka teatralna to jednak dwa różne światy.

Boy we „Flircie z Melpomeną" uwzględnia w pierwszych trzech tomach sztuki wystawione w teatrach krakowskich, t. zn. w teatrze im. Słowackiego i w dawnej „Bagateli", którą ktoś zgryźliwie nazwał nawet teatrem Zapolskiej ze względu na częste umieszczanie w repertuarze jej sztuk, w tomie czwartym i ósmym recenzje Boy'a są krytykami pracy teatrów warszawskich. Uwzględnił tu Boy w repertuarze krakowskim „Ich czworo" [3]), „Asystent", Kobieta bez skazy" [4]), „Moralność pani Dulskiej" [5]), „Panna Maliczewska" [6]), „Nerwowa Awantura", w repertuarze warszawskim: „Żabusia" [7]), „Ich czworo", „Moralność pani Dulskiej", „Małka Szwarcenkopf", i „Tamten". W później wydanym tomie „Reflektorem w serce" dał Boy recenzję „Carewicza".

Lorentowicz zaś w cytowanym wyżej zbiorze recenzji daje z repertuarów warszawskich „Ich czworo", „Moralność pani Dulskiej", „Skiz" [8]), „Panna Maliczewska", „Tamten" [9]) „Kobieta bez skazy", „Ahaswer" [10]) „W Dąbrowie Górniczej" [11]) i „Carewicz".

---

1) Lorentowicz „Dwadzieścia lat teatru" Waszawa 1935.
2) Boy „Flirt z Melpomeną" wieczór I, II, III, IV, VIII.
3) Ukazało się w r. 1902.
4) „ „ „ „ 1912.
5) „ „ „ „ 1907.
6) „ „ „ „ 1912.
7) „ „ „ „ 1896.
8) Ukazało się w r. 1909.
9) „ „ „ „ 1898.
10) „ „ „ „ 1909.
11) „ „ „ „ 1899.

Krytyk w artykułach tych podkreśla wyraźnie, że oryginalność Zapolskiej polega nie na jej ideologii, ale na sposobie traktowania postaci. Niepokojącym akcentem w sztuce Zapolskiej jest gatunek śmiechu, który wynika z pesymizmu, a więcej jeszcze z bolesnej wzgardy.

Przeciwstawienie się Boy'owi jest tu dość silne, bo ostatecznie ciekawe zestawienie Zapolskiej z Konopnicką, jakie daje Boy w recenzji „Panny Maliczewskiej", trzebaby było przedyskutować i to właściwie niewiadomo z jakim wynikiem. To pewne, że sceptycyzm Zapolskiej w spojrzeniu na ludzi ma w sobie coś z posmaku goryczy, której nie zdoła nic zabić.

Zapolska, dając widzowi swój świetny i niezaprzeczenie w literaturze polskiej bezkonkurencyjny utwór, staje wobec niego jednocześnie w dość dwuznacznym świetle. Widzi się oto przed sobą rozgrywającą się dramę na własny temat, temat wyrwany z czterech ścian domu, które zamknięte są przed oczyma intruzów. Widzi się mizerię własnego wewnętrznego życia, całe zakłamanie istotnej prawdy, którą zalewa podłota najniższego gatunku, i rzeczywiście, zdaje się, że autorka powiada „de te fabula narratur". I z tego wszystkiego nic zmienić się nam odrazu nie da, a potem może nawet już się znowu nie zechce, a potem jeszcze pewnie zapomni — i znów bez końca trzeba będzie z własną wolą, z braku zamiłowania celów wyższych tonąć w tym wiecznym brudzie i małości ludzkiej egzystencji. I idzie się znowu dalej wyolbrzymiając swoją małość, gardząc niższymi, będąc od nich mniej wartym, brodząc we wszystkim, co umniejsza nasze możliwości wzniesienia się ponad poziom zwykłej nędzy duchowej, nie pytając i nie wiedząc nawet, gdzie kres tej wędrówki — jaki jej cel i jaka dalsza droga?

Takie jest nasze własne życie — takim przedstawia nam je na scenie Zapolska. I najważniejsze — nie drwi z nas i nie szydzi, nie tworzy patetycznej melodramy podszytej fałszywym tragizmem i patosem, nie chce nas zmieniać. To my sami patrząc na jej dzieło pragnęlibyśmy z całej duszy wydobyć się już raz przecie z tej martwoty i wznieść. Nie! Może nie wznieść, lecz stać się porządnymi, uczciwymi, prawymi ludźmi, którzy wolni od zakłamania potrafiliby śmiało spojrzeć w oczy każdej rzeczywistości.

I ten właśnie ton codzienności do dna szarej, uczciwej do jakiej nawołują nas negatywne pod tym względem, a przecież jakże prawdziwe sztuki Zapolskiej — to jej indywidualna, własna zdobycz pisarska.

Dlatego zdziwić się musimy, gdy przyjdzie nam stwierdzić, że twórczości dramatycznej Zapolskiej nie poświęcono dotychczas ani jednej poważniejszej pracy, poza wymienionymi zresztą tylko recenzjami Boy'a i Lorentowicza, oraz recenzjami kilku innych znanych krytyków literackich, których artykuły należało by tutaj jeszcze choć w kilku słowach uwzględnić spośród powodzi innych aktualnych recenzji dziennikarskich. Szczególnie ciekawe więc byłyby recenzje Słonimskiego umieszczone swego czasu w „Wiadomościach Literackich", a to w miarę wznawiania sztuk Zapolskiej na scenach teatrów warszawskich, np. więc recenzja „Moralności Pani Dulskiej" (1934 nr. 41), granej w Teatrze Aktora, i „Panny Maliczewskiej" (1932, nr. 9) wystawionej przez Ateneum. Ostatnie zaś wystawienie w teatrach warszawskich w bieżącym sezonie teatralnym „Skiza" i „Żabusi" znów doczekało się szeregu doskonałych recenzji, z artykułem Boy'a „Debiut Zapolskiej" i recenzjami W. Natansona („Czas" 4. III. 38 i 12 III. 38) na czele. Liczne i częste porównania Zapolskiej z Shawem, Ibsenem i innymi pisarzami określają dostatecznie stosunek z jakim współczesna krytyka literacka i tetralna traktuje i odnosi się do Gabrieli Zapolskiej.

W r. 1936 Paweł Owerłło w ciekawych wspomnieniach obejmujących sceny warszawskie zatytułowanych „Z tamtej strony rampy"[1] wymienił także cztery sztuki Zapolskiej tj. „Żabusię", „Moralność Pani Dulskiej", „Ich czworo", „Ahaswera", ponadto skreślił dość żywo, lecz pobieżnie, w kilku rzutach osobę Zapolskiej jako aktorki, dodając tam anegdotyczne wystąpienie jej w stosunku do znienawidzonej artystki Marcello, którą, grając w teatrze letnim w r. 1894 w „Lepie" Richepina, w akcie ostatnim uderzyła zbyt mocno w głowę improwizowaną siekierą, co wynikało zresztą z treści sztuki, a fakt ten długo komentowano za kulisami. Skreślenie sylwetki Zapolskiej

[1]) P. Owerłło „Z tamtej strony rampy" Warszawa 1936.

i tutaj nie było tak łatwe. Zapolska to indywidualność skomplikowana bowiem i bardzo niejednolita.

Powołuje się Owerło na autorytet Lorentowicza, który w felietonie umieszczonym w „Kurierze Porannym" 18 marca 1934 r. na podstawie listów Zapolskiej pisanych do Marii Szeligi[1] stwierdza brak powodzenia Zapolskiej w teatrach francuskich ze względu na błędny akcent francuski. Dowodzenie jednak Lorentowicza możnaby opatrzyć małym komentarzem pochodzącym od Zapolskiej w listach do A. Wiślickiego, któremu opisuje z prawdziwym entuzjazmem triumfy swe na deskach scenicznych francuskich, dodając „w kraju wygryźli mnie, miejsca nie było — zwyciężyłam!"[2]

Zapewne i tutaj musiało nastąpić oziębienie, szczególnie, kiedy dawny impresario H. Modrzejewskiej zaproponował jej tournée po Francji w repertuarze Ibsena. Daleko było Zapolskiej do H. Modrzejewskiej. Zresztą właśnie w tym samym czasie pisze do Wiślickiego, że wzrasta jej zainteresowanie dla pracy literackiej: „palę się do tej roboty! — pisze — Co mi tam scena... to wszystko pajacostwo!"[3] Rodzą się zaś jednocześnie projekty powrotu do kraju. Tym bardziej, że niewielu znalazła przyjaciół we Francji, szczególnie wśród kobiet, sama zaś stwierdza, że kobietą francuską gardzi.

> „Ja dla nich jestem „une femme étrange". Patrzą na mnie jak na dziwotwór — przesuwam się cicho pomiędzy nimi, jak senna. Śmiech mój ma nawet dla nich coś grobowego. Nie potrafię śmiać się, jak oni. Nudzą mnie, męczą" — pisze w jednym ze swych listów paryskich do Wiślickiego.

Jeśli mówimy o twórczości dramatopisarskiej Zapolskiej poza wspomnianymi tutaj a przygodnymi uwagami, trochę jeszcze miejsca poświęca jej M. Szyjkowski w pracy pt. „Dzieje komedii polskiej w zarysie".[4]

[1] Znajdują się we Francji.

[2] List w posiadaniu Miejskiej Biblioteki Publicznej w Warszawie nr. rps. 3218/10.

[3] j. w.

[4] M. Szyjkowski „Dzieje komedii polskiej w zarysie" Kraków 1921.

Autor twórczość dramatyczną Zapolskiej ujmuje w pewne grupy. Do sztuk o zakroju melodramatycznym zalicza przeróbkę powieści „Kaśka Kariatyda“ i „Małaszkę“, oba te utwory zdaniem krytyka posiadają budowę starą, mało zwartą, posługującą się zbyt często monologiem oraz innymi środkami przestarzałej techniki. Na zdanie to nie zgodziłaby się prawdopodobnie autorka, która w jednym ze swych zwierzeń do redaktora „Przeglądu Tygodniowego“ wyraża się o przeróbce „Małaszki“ bardzo dodatnio, pod czym oczywiście nie możemy się dziś podpisać.

Druga grupa to utwory sceniczne żydowskie, więc „Jojne Firułkes”[1]) i „Małka Szwarcenkopf”[2]) przypominające powieści Orzeszkowej, obie pisarki sięgają tu do wspólnego źródła, gdzie spoczywa pierwiastek człowieczy. Poza obręb szkicu swego zmuszony był Szyjkowski postawić ze względu na formę dramaty patriotyczne, jak „Tamten”, „Sybir”,[3]) „W Dąbrowie Górniczej”, „Car jedzie”[4]) „Carewicz”. Do trzeciej grupy więc zalicza utwory naturalistyczne „Żabusię”, prawdziwe arcydzieło sceniczne, „Moralność Pani Dulskiej”, „Mężczyznę”, „Asystenta”, gdzie bohaterami są erotyczni degeneraci. Inną, czwartą grupę stanowią utwory tzw. salonowe: „Ich czworo”, „Życie na żart”,[5]) „Skiz” i „Kobieta bez skazy”.

Podkreślona tu została przez krytyka znajomość sceny, doskonała obserwacja i oddanie życia, a wreszcie postawiona jasno i wyraźnie sprawa owej dyrektywy moralnej płynącej ze sceny, z każdego słowa, z całego utworu, w którym nie ma jednak nic nudnej, moralizatorskiej etykiety.

Na tym właściwie można skończyć wyliczenie ważniejszych wspomnień, recenzji, pism o dziele Zapolskiej, uwzględniając jeszcze kilka ciekawych artykułów Krzywickiej umieszczonych w „Sekrecie kobiety”[6]) i „Wiadomościach literackich”, więc np. w nr 15 z r. 1932 artykuł

---

1) Ukazało się w r. 1899.
2) Ukazało się w r. 1897.
3) Ukazało się w r. 1900.
4) Ukazało się w r. 1902.
5) Ukazało się w r. 1902.
6) Krzywicka S. „Sekret kobietv“ 1933 s. 186—208.

pt. „Zapolska" i nr 18 z tegoż roku artykuł pt. „Polska komedia ludzka". Wszystkie prace Krzywickiej w aspekcie na Zapolską są nowe i ciekawe, a przede wszystkim bezstronne. Stwierdza w nich autorka obok wielkości talentu pisarki, jej brak wykształcenia i erudycji, podkreśla istnienie najdoskonalszych utworów obok zwykłej literackiej szmiry — w ten sposób wydobywa istotną wartość pisarską Zapolskiej i bezwzględną prawdę rzeczywistości, którą jednak stara się oczyścić z banalnych komunałów szerzących niewłaściwe poglądy o pisarce.

W dalszym ciągu pominąć możemy to, co o Zapolskiej powiedział Feldman w „Piśmiennictwie polskim",[1]) A. Potocki w „Polskiej literaturze współczesnej"[2]) i Czachowski w „Obrazie literatury współczesnej", tym bardziej, że u Czachowskiego np. jest to powtórzenie jedynie artykułu drukowanego w „Przeglądzie Współczesnym", a tutaj już uwzględnianego.

Należy jednak omówić jeszcze cykl artykułów Zbigniewa Konarzewskiego, z których cztery ukazały się w „Czasie", a jeden w „Wiadomościach literackich", są to: „Zapolska nieznana",[3]) „Jedyny przyjaciel Zapolskiej",[4]) „Zapolska na scenie",[5]) „Z dziejów boleści, dwa nieznane listy Zapolskiej",[6]) i „Zapolska w życiu i literaturze"[7]).

Autor tych szkiców, krytyk młodego pokolenia, spogląda na pisarkę obiektywnie, dając jednocześnie szereg rzeczy nowych, opartych na wspominanych tu często listach do A. Wiślickiego. Znajdziemy w artykułach tych niektóre z cytowanych tutaj urywków — w obu wypadkach bowiem źródłem jest rękopis Zapolskiej znajdujący się w posiadaniu Biblioteki Publicznej w Warszawie.

---

[1]) Feldman W. „Piśmiennictwo polskie" wyd. III, 1905, t. I, 269 — 272, 283 — 285.

[2]) Potocki A. „Polska literatura współczesna" 1911-12, I, 253, 287; II, 67—68 i 131—134.

[3]) „Czas" 11 kwietnia 1936.

[4]) „Czas" 20 września 1936.

[5]) „Czas" 24 grudnia 1936.

[6]) „Czas" 1 stycznia 1938.

[7]) „Wiadomości literackie" 17 maja 1936.

Wszystkie artykuły Konarzewskiego mają wspólną cechę, tzn. sylwetka Zapolskiej skreślona została od strony życia autorki, jej stosunku do Wiślickiego. Cenna w tych pracach jest owa wspomniana już obiektywizująca postawa autora, który pragnie się uwolnić od wszelkich ewentualnych wpłypwów, a spojrzeć na Zapolską, jako człowieka cierpiącego, któremu wiele zła uczynili ludzie, który sam właśnie cierpi. Widoczny tu jest drobny, niemal nieznaczny cień sympatii krytyka dla osoby pisarki. Ma się więc przez moment wrażenie, że może jest trochę prawdy w tym wyznaniu Zapolskiej „...kto wie jeszcze, kim ja będę, wszakże stoję u progu swej pracy!!“ Wieszczem uznana pisarka napewno nie zostanie — daleko jej do tego stanowiska. Lecz głębsze ujęcie jej twórczości pozwoli na wyznaczenie Zapolskiej, pisarce o niepospolitym jednak talencie, pewnego miejsca wśród twórców dnia wczorajszego, na określenie zasięgu jej możliwości pisarskich i granic wpływów urabiających współczesność i przyszłość, bo taki cel miało dzieło Gabrieli Zapolskiej.

Brak monografii o Zapolskiej nie jest w naszej literaturze krytycznej faktem odosobnionym, raczej zwykłym, jednak jak widzimy z zestawienia tutaj stanu badań, nie poświęcono żadnemu zagadnieniu dzieła Zapolskiej wyczerpującej pracy, która by wniknęła w istotę twórczości, w jej charakter, pragnęła wyczerpać choćby w pewnych granicach istotne cechy. Był nawet okres, że trudno było o uzyskanie stanowiska zupełnie bezstronnego, zdaje się, że odradzała się jakby ciągle walka Zapolskiej z Choińskim lub K. Zalewskim.

Ustosunkowanie to było nie tylko pewną niesprawiedliwością dla Zapolskiej, jako autorki, lecz zubożało literaturę polską o cały szereg zagadnień w zakresie tematyki, słownictwa, konstrukcji i wreszcie bogatej różnorodnej formy literackiej.

Uznając jednomyślnie doskonałość w literaturze polskiej twórczości dramatycznej Zapolskiej, nikt nie zainteresował się ujęciem cech tej doskonałości, chociażby tylko dla pokazania tej mistrzowskiej „roboty“ dramatopisarskiej, nieznanej ogółowi twórców polskich.

Zaczytująca się zaś publiczność w utworach epickich okrzyczanej niegdyś, wyśmiewanej ze względów nie tylko formalnych, ale i treściowych autorki widziała w niej i często, bardzo często, widzi to, co w nich podkreśliła, poszukująca sensacji plotka. W takich warunkach ogół zna tytuły najbardziej popularnych, jak na owe czasy „skandalicznych" powieści, bo ostatecznie dziś tematy tych dzieł ani forma nie jest w literaturze naszej neonaturalistycznej czymś gorszącym czytelnika i wzbudzającym zainteresowanie podświadomych czynników odgrywających rolę nie byle jaką w życiu człowieka. Jednak posmak „niemoralności", skandaliku podawanego przez opinię publiczną o szarej godzinie, przy zamkniętych drzwiach, w cztery oczy, na ucho — pozostał jako tradycyjna cecha „naturalistki", której twórczości przecież się prawie nie zna, w której istotę dzieła, jak widzieliśmy całkowicie nikt nie wniknął.

Przyjrzyjmy się więc choćby tylko dość powierzchownie pracy nad dziełem i życiem Zapolskiej.

II

Sprawa ujęcia całokształtu, nie jest tak łatwa. Dużą przeszkodą musi tu być znaczne rozproszenie źródeł rękopiśmiennych, jako dowodów „rzeczowych", realnych. Rozproszenie to związane zostało oczywiście z zawodem i karierą artystki dramatycznej uprawianą przez długi okres przez Zapolską. Cygańskie życie aktorki przyczyniło się do rozrzucenia jej listów i prac po całej Polsce, a nawet poza jej granicami. Sprawę tę należało by jednak dokładnie stwierdzić, gdyż trudno tu podawać za pewniki rzeczy wątpliwe, tym bardziej, że sprawa zachowania źródeł rękopiśmiennych uzależniona jest od wielu czynników jednocześnie, a nie tylko od faktu pobytu dłuższego lub krótszego pisarza w danej miejscowości. I tak np. w Krakowie, gdzie Zapolska spędziła niejedną chwilę znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej zaledwie garść małoznaczących listów, więcej prawdopobnie powinno by się znaleźć w Poznaniu, a przede wszystkim we Lwowie, gdzie pracowała Zapolska przez długi czas w „Słowie Polskim" i stąd też zaniechawszy swej pracy aktorskiej na deskach teatralnych, zasilała sceny polskie pierwszorzędnymi utworami scenicznymi. W Łodzi w Miejskim

Muzeum im. J. i K, Bartoszewiczów znajdują się też zaledwie cztery listy Zapolskiej skrupulatnie zachowane przez Kazimierza Bartoszewicza, krakowskiego podówczas dziennikarza.[1]) Znacznie więcej odnalazło by się tych doku-dokumentarnych źródeł we Francji, pewnie w Paryżu, gdzie pisarka przebywała na studiach dramatycznych i występowała w sławnym teatrze Antoine'a. Trzy listy Zapolskiej znajdują się w Bibliotece Narodowej Józefa Piłsudskiego w Warszawie. Jest to list do Walerego Przyborowskiego z r. 1885, do Z. Dębickiego, z którego cytat tutaj podaliśmy,[2]) oraz do B. Ładnowskiego list zawierający kłopoty teatralne. Sto trzydzieści pięć listów Zapolskiej pisanych do A. Wiślickiego, założyciela i czasowego redaktora „Przeglądu Tygodniowego", oraz rękopis zbioru „Menażerii ludzkiej" posiada Miejska Bibioteka Publiczna w Warszawie.[3]) Ciekawy ten zbiór może posłużyć do konfrontacji prawdy i plotki, ujętej nawet w formę vie romancée przez A. Kallas,[4]) przyjętej wprawdzie z dużym zastrzeżeniem przez ogół, lecz przecież ciągle snującej się wokół postaci, życia i dzieła Zapolskiej. Szkoda tylko, że przeważnie na warszawskich listach Zapolskiej nie ma dat, ani miejscowości, w których były pisane. Orientację jednak ułatwia cytowanie tytułów dzieł, nad którymi autorka właśnie pracuje — operować można zatem w pewnych granicach datami rozciągniętymi do roku. W listach tych spotykamy nie tylko ciekawe szczegóły z życia prywatnego, poglądów, ale i analizę i przyczynki do genezy utworów, stosunek do naturalistycznego traktowania obrazów i tematów itp. Jak już zaznaczyliśmy listy te częściowo wykorzystane zostały przez Zbigniewa Konarzewskiego.

Z A.Wiślickim łączyła Zapolską serdeczna, życzliwa, głęboka przyjaźń, na jąką może zdobyć się tylko w stosunku do mężczyzny kobieta o wyższym poziomie ducha i intelektu. Plotka wprawdzie chciała inaczej. Toteż żali się w jednym z tych listów do redaktora „Przeglądu Tygodniowego", że nazwiska ich niedwuznacznie łączy opinia dewotek i cia-

---

[1]) nr. rps. 324.

[2]) nr. rps. 212.

[3]) nr. rps. 3218/10.

[4]) A. Kallas — „Zapolska" 1930.

snych zacofańców w parę zakochanych, dodając do tego zmyślane, nieprawdziwe fakty, o których wspomina wyraźnie.

Smutne było życie Zapolskiej, nie tylko życie, które ją stykało w pracy z ogółem, lecz życie prywatne, stające się tematem plotek o autorce. Moralność jej inna niż moralność zwykła, zresztą powiedzmy szczerze nie mogąca mieć zastosowania w społeczeństwie, gdzie musi obowiązywać norma i prawo, więc moralność ta dawała podstawy do krytyki pisarki. Zerwanie z mężem, miłość Gawalewicza i zerwanie tego stosunku, śmierć dziecka, ciągłe uczucie dla człowieka, który je nieuczciwie podeptał wydając przed sąd publiczny najintymniejsze chwile w powieści „Ćma", ciężkie niedomagania zdrowia, wśród których sam sławny Chałubiński przepowiadał śmierć — oto zaledwie kilka epizodów życia pisarki. A przecież dołączyć trzeba było by do tego szereg nieporozumień dotyczących pracy zawodowej w teatrze, szereg walk, które stoczyć musi jako literatka. Wszystko to mogło urobić charakter Zapolskiej, przyczynić się do tego akcentu drapieżności, z jaką występuje w obronie swej osoby, dzieła i twórczości. Jednak niejednokrotnie sama boleje nad tym. Najmniejszy zaś objaw serca, potraktowania sprawiedliwego, jeśli płynie z prawdziwych przekonań przyjmuje ciesząc się niezmiernie. W jednym z listów do Wiślickiego czytamy:

> „Pomyśl Pan tylko, jak to musi na mnie ujemnie wpływać taka walka z losem, ta niepewność jutra, otoczenie ludzi trywialnych, często głupich! Ach! jak bardzo głupich! Inna na moim miejscu dawno by upadła na duchu. Ja się ciągle szamocę, robię nadludzkie wysiłki pocieszając się, że to minie, i że mnie kiedyś będzie dobrze na świecie"

O całej walce, którą toczy z polskim snobizmem pisze Zapolska w znanym szkicu umieszczonym w tomiku pierwszym wydawnictwa „Lektora"[1], który podjął około 1921 r. edycję zbiorową dzieł Zapolskiej. Praca ta dostępna wszystkim pozwala spojrzeć dzisiaj jeszcze oczami samej autorki na całość jej twórczości ujętej rzutem syntetycznym.

---

[1]) G. Zapolska „Jeden dzień z życia róży" 1923.

Już w r. 1883 druk noweli „Jeden dzień z życia róży“ w „Kurierze Krakowskim“ pod redakcją Teleżyńskiego, przyjaciela ojca Zapolskiej, uznano za akt kurtuazji ze strony znajomego. Jednakże już ten drobny utwór zwrócił uwagę J. I. Kraszewskiego, który napisał nawet o nim „parę ciepłych słów“. I fakt ten rozpoczął dalszą karierę Zapolskiej jako pisarki.

Następny znany nam utwór pt. „Małaszka“ według wyznania autorki nie był przeznaczony do druku. Manuskrypt jednak nawpół żartem, nawpół serio zabrał Stebelski i rozpoczął druk w „Kurierze Lwowskim“. Zwierza się więc Zapolska:

> „Trzeba było pisać dalej. Pisałam. I pisałam tak jak mi w mózgu śpiewało, z butną nieopatrznością młodziutkiej, wchodzącej w świat istoty. Nie przyszło mi do głowy, że jest jakiś naturalizm, że się nie mówi o tym w Polsce, że kobieta ma „kolana”. I oto spadł na mnie stek wyzwisk, brudów, kolumnii w prasie, która od tej chwili przez lat 25 wiernie wytrwała na swym stanowisku”. [1]

Z powodu artykułu Świętochowskiego umieszczonego w „Prawdzie“ wydawca Zapolskiej Paprocki wytacza w imieniu autorki proces „Prawdzie“. Osoba Zapolskiej służy tu za preteks wystąpienia przeciwników przeciw Świętochowskiemu. Nie zdaje sobie jednak pisarka sprawy jeszcze z tego. Świętochowski podobno na sali sądowej ciska tomikiem jej prac nadając im dosadne miano, lecz zostaje mimo to uniewinniony.

Tymczasem „Małaszka“, która wywołała taką burzę w świecie literackim nadal przez krytykę nie jest dobrze przyjmowana. Tym bardziej kiedy w r. 1887 zostaje przerobiona na scenę. Krytycy odmawiają zupełnie talentu dramatopisarskiego Zapolskiej. Zresztą jeśli chodzi o przeróbkę „Małaszki“ sceniczną, to rzeczywiście należy ona bodaj do najsłabszych prac tego rodzaju Zapolskiej. Toteż autorka zwraca się do redaktora „Przeglądu Tygodniowego” w liście, który wcałości drukował już Zbigniew Konarzewski, prosi w nim Zapolska o podanie przyjaznej ręki, gdyż grozi jej zatrata talentu i indywidualnych cech pisarskich.

---

[1] J. w. wstęp.

Ofertę Zapolskiej A. Wiślicki przyjął. I oto drugi list do redaktora „Przeglądu Tygodniowego“ wyjaśni nam resztę, brzmi on tak:

„List Pana otrzymałam, serdeczne za niego dzięki. Widzę, że Szanowny Pan jesteś „człowiekiem”, nie wahasz się podać ręki kobiecie, pragnącej wyzwolić się z sentymentalnych powijaków i iść drogą postępu, drogą trzeźwą, zdrową — bez poetyzowania tęczowymi barwami brudów i kałów ziemi. Rękę Pana przyjmuję, szczerze dla Was pracować będę — wskazówki i rady posłucham — na warunki się zgodzę. Proszę brońcie mnie tylko przed psiarnią warszawską, która ujadać zacznie. Pseudonimów nie używam, nie wstydzę się za to co piszę — jeśli źle, wolna wola nie czytać... jeśli dobrze, dlaczego nie uśmiechnąć się własną twarzą do życzliwych. Prawda“. [1])

I od tej chwili sprawa stosunku Zapolskiej do czasopisma, które, jak się później wyrazi pozwoliło jej „porość w pierze“, będzie jednym z ciekawych zagadnień, do którego jeszcze w swoim czasie powrócimy.

Nie trzeba tu już dalszego komentarza dla zrozumienia pierwszych kroków na polu literackim Zapolskiej. Zaczęły się one bowiem mimo jej woli odrazu dużym rozdźwiękiem między pisarką, a ogółem doszukującym się w jej twórczości „obrazy” moralności publicznej, a przecież utwory jej pisane były w celu innym, może z głębokiej potrzeby wypowiedzenia się, może były poszukiwaniem życiowej prawdy. Wychodziły zaś z pod pióra gardzącego relatywizmem i kompromisem. Rzucane z mocą w oczy ogółu ukrywającego „brudy, które należy prać w domu” według określenia Zapolskiej, wywołały gromy oburzenia.

Dotychczas nikt nie wszedł tak daleko w życie codzienne przeciętnego zjadacza chleba, nikt nie wywiódł na światło dzienne, ku słońcu nędzę i malutkie zło. Zarzutami takimi, jakie usłyszy ogół od Wyspiańskiego, może i Kasprowicza przejmą się jednostki wybitne, poezja bowiem stoi na koturnach, dlatego też nie odsądzi się jej od wielkości a nawet szaremu ogółowi, który jak każdy inny ogół nie dorósł

[1]) List w posiadaniu Miejskiej Biblioteki Publicznej w Warszawie ur. nps. 3218/10.

do swego posłannictwa i zadań — imponują te twory wieszczów krajane na miarę Fidiasza. Wiemy, że nie dosięgamy wymagań Wyspiańskiego, a metafizycznych zagadek Kasprowicza może nawet nie rozumiemy. Lecz jeślibyśmy zechcieli... jeślibyśmy zapragnęli.... I oto powtarza się historia, historia romantycznego rozdźwięku pomiędzy społecznością a jednostką, historia to inna, a przecież ta sama ciągle...

Zjawia się oto pisarka, która wglądnięciem swych wnikliwych oczu na jaw wydobywa wszelką podłość i nikczemność tego małego, pospolitego gatunku i jednym rzutem pióra zdziera wszelką obłudę, wszelki pozór.

Współczesność widząca siebie w jej utworach, po raz pierwszy słyszy z taką bezwzględną szczerością wypowiedziane zarzuty, odsądzające ją już nie od możliwości sięgnięcia w sfery górne i chmurne, ponadludzkie, lecz wykazujące codzienne kołtuństwo i ową sławną „dulszczyznę". Nic też dziwnego, że konflikt między autorką a współczesnością nie tylko nie zostaje załagodzony, lecz wprost przeciwnie podsycany przez krytykę ciągle rośnie. Krytyka jest tu więc wyrazicielką „rozanielonych" czytelniczek stanowiących poczet prenumeratorów najznaczniejszy. Zapolska przestaje się łudzić, że praca jej zostanie zrozumiana i poparta, zwraca się przeto poza granicę b. Galicji, może tam uzyska poparcie i przyjazne przyjęcie. Lecz i tutaj się zawiedzie. Całe życie ułoży się jak najgorzej. Dojdzie do ostatecznego nawet zwątpienia. Zapolska popełni samobójstwo, truje się fosforem. Złożą się na ten bolesny, tragiczny czyn okoliczności nie tylko natury osobistej, ale i literackiej. Pisze o tym do Wiślickiego w następujących słowach:

> „Zgryzota działa na mnie w zły sposób, jak trucizna. Rękopisów nigdy mi nie zwracano. Nad „Przedpieklem" pracowałam gorąco i szczerze z wielkim zamiłowaniem. Błaha plotka, powodem której było zapomnienie moje, że z „Princessy" odbitek nie było (byłam pewna, że były odbitki), zrobiła wiele złego. Jestem bardzo zdenerwowana. W nocy pojechałam do Piotrkowa, chcąc stamtąd wprost jechać do Łodzi, wiele zmartwień przyczyniło się — Całe moje życie wreszcie na krok szalony — Targnęłam się na własne życie w no-

cy z piątku na sobotę. Pomoc czterech lekarzy uratowała mnie. Jestem okropnie osłabiona i zmęczona tym, co przeszłam. Piszę to Panu jednemu jedynie i proszę — uszanuj Pan mój stan chorobliwy — zapomnij, zaniechaj waśni. Skoro ten list odbierzesz poślij do mnie na Chmielną słów parę przychylnych, bo jutro lub pojutrze przywiozą mnie do Warszawy. Proszę niech to wszystko zostanie pomiędzy nami jedynie. Życzliwa Zapolska“. [1])

Toteż wkrótce wyjeżdża Zapolska do Paryża, ale tęskni do kraju, pomału chęć do pracy wzrasta, chociaż nie może się doczekać honorariów i uregulować życia. Będąc trzeci rok we Francji nie czuje sympatii do Francuzów. Kolonia polska zdaje się być znowu zbiorowiskiem plotek, dlatego pewnie Zapolska nie wydala się ze swego mieszkania.[1])

W Paryżu bliżej pozna pisarkę Marię Szeligę, która według słów Zapolskiej ma pisać nawet o „Przedpieklu” i drukować rodzaj studium o działalności literackiej Gabrieli Zapolskiej. Ułatwia jej też Zapolska dostęp do „Przeglądu Tygodniowego”, prosząc redaktora o przyjęcie prac Szeligi do czasopisma. Przyjaźń ta jest jednak dość krucha. Rozczaruje się Zapolska i nazwie Marię Szeligę „kobietą złą i przewrotną”, dlaczego — nie wiemy. Wkrótce też Zapolska roi projekty całkowitego zaprzestania twórczości w języku polskim, pisze nawet utwór pt. „La fille”, jest to nowelka, której druk miał rozpocząć Soleil. Wszystkie projekty spełzną w niedługim czasie na niczym.

Spojrzawszy więc choć przez moment na to życie pisarki pojmiemy, ile w nim było poniżonej godności ludzkiej i ile zwykłego udręczenia, które zapewne musiało się odzwierciedlać w twórczości, w spojrzeniu na współczesność, nawet na najbliższą rodzinę, przed którą Zapolska ukrywa swe kroki w celu uzyskania engagement do teatrów, gdyż spodziewa się przeciwdziałania. Pobyt we Francji odbije się zresztą głębiej na twórczości Zapolskiej. Warto było by tu zestawić opisy przytułków paryskich umieszczonych w nie-

---

[1]) List w posiadaniu Miejskiej Biblioteki Publicznej w Warszawie nr. rps 3218/10.

docenianej przez krytykę powieści „J a n k a”[1]) z opisem tychże w jednym z listów do Wiślickiego itp.

Może właśnie wtedy głębiej zostaje ujęta i zrozumiana istota naturalizmu, do którego teraz już się pisarka przyznaje otwarcie. Wcześniej już wprawdzie znajdziemy ciekawe dokumenty, ilustrujące poszukiwania Zapolskiej w celu uzyskania obrazów potrzebnych jej do z góry pomyślanych scen w utworach. Cytaty takie zbiją tu znane nam już twierdzenie dotyczące braku źródłowości, prawdziwości i drobiazgowości naturalistycznej w utworach Zapolskiej, a znaleźć przykładów na to można sporo.

Więc np. zawarłszy korzystny kontrakt z teatrem łódzkim na występy gościnne zwierza się Wiślickiemu:

> „Zawezwana nagle telegraficznie do Łodzi musiałam wyjechać. Sądziłam do ostatniej chwili, że jeszcze zdołam powrócić na czas, ale zawarłam b. korzystną dla mnie umowę z tutejszą Dyrekcją na szereg 6 tygodniowych występów. Nie mogę więc pisać „Ech” z wielkim żalem, bo ta robota mi przypadała do gustu. Skoro powrócę dam Panu znać natychmiast. Jedno mnie pociesza bardzo. Będę miała śliczny temat do nowej dla Pana powieści. Chcę wziąć rzecz z tutejszych łódzkich stosunków fabrycznych. Odpisz mi Pan, czy się to Panu nada — porobiłam kroki do wpuszczenia mnie wewnątrz jednej z największych fabryk. Postaram się widzieć mieszkania robotników, ich miejsca zabawy— zbadam ich poziom umysłowy, moralność i napiszę rzecz o ile możności dobrą, mniejszą niż „Kaśka”, ale dla was dostateczną”.[2])

Dziś możemy żałować, że powieść ta, która miała ukazać się na łamach „P r z e g l ą d u T y g o d n i o w e g o” jednak nie została urzeczywistniona, jakże ciekawe było by zestawienie jej z „Z i e m i ą o b i e c a n ą” Reymonta, tym bardziej, że koncepcja jej znacznie wyprzedzała powieść Reymonta. Sło-

---

[1]) G. Z a p o l s k a „Janka” Warszawa 1895.

[2]) List w posiadaniu Miejskiej Biblioteki Publicznej w Warszawie nr. rps 3218/10. Sprawę samobójstwa Zapolskiej oraz sprawy „łódzkiej powieści” Zapolskiej ujęte zostały w moim artykule pt. „Łódź w życiu i twórczości G. Zapolskiej”. Kurier Łódzki, dodatek literacki z dnia 6 marca 1938 r.

wa jednak powyższe określają sposób w jaki autorka zbierała swe interesujące tematy, nie przybliżają nam jednak oznaczonego a potrzebnego jednego faktu, wcześniej jednak przez pisarkę już przemyślanego. Spotkamy to w innych urywkach listów. Oto do ukończenia „Przedpiekla" brakuje autorce 800—1000 wierszy. Lecz pisze do Wiślickiego:

„Czy wiesz Pan, że ich tu pisać nie mogę. Pomijam moje oczy, bo z tym można sobie dać radę, ale formalnie brak mi źródeł i nie mam skąd szczegółów zaczerpnąć. Jadę do Paryża umyślnie przez Kraków, bo tam mam kuzyna na wydziale medycznym, który ułatwi mi wstęp do szpitala, pokaże umierającą kobietę, dostarczy książek, a zwłaszcza objaśni w niezmiernie trudnej kwestii powieszenia się klęczący. Tu pomimo usiłowań nic zrobić nie mogę — chciałam otrzymać wstęp do szpitala w chwili agonii, odpowiedziano mi odmownie — szukałam medycyny sądowej, znalazłam tylko rosyjską. Słowem nic dziwnego, że tutaj spłodzona powieść tak się zajmująco przedstawia... poprostu nie mogę bez pomocy skończyć tej rzeczy jak należy. Agonia i śmierć jednej z pensjonarek, koniec umierającej na suchoty powstałe z błednicy, histeryczne epilepsje epidemicznie owładające całą pensją, poczem owo finalne powieszenie się na klamce mogą zrobić olbrzymie wrażenie, muszą jednak być tak umiejętnie zrobione, z taką prawdą, z takimi szczegółami, że powinny zadziwić wszystkich".[1]

Czytając słowa powyższe przypomina nam się Zola i cała jego szkoła poszukująca tematów i obrazów w zaułkach Paryża, a wiedzy do swych powieści w podręcznikach medycznych. Oczywiście, że dużo tu głębokich, zasadniczych nawet różnic. Różnice te uzależnione są nie tylko od czasu szczególnego poddania się Zapolskiej pod wpływy literatury francuskiej, lecz od pewnych osobistych, własnych skłonności pisarki łatwo przechodzącej od naturalistycznej bezwzględności słownej do szerokiej nawet romantycznej rozlewności.

---

[1]) Nr. rps, 3218/10.

Dużą troską zawsze jest realizm i obserwacja, stawiane przez Zapolską bodaj czy nie na pierwszym miejscu. Pisząc więc „Przedpiekle“, zwraca się dalej do Wiślickiego:

„Do takiej rzeczy niepodobna przystąpić lekkomyślnie, najlepszym dowodem jest pozyskanie, choć z wielkim trudem dla siebie sługi z Instytutu Marii — która jest żywą kroniką tych wszystkich strasznych rzeczy“.

Zdarza się to zresztą nie po raz pierwszy, że obiektem jest własna służąca, była nim również służąca w chwili, gdy Zapolska pisała swoją „Kaśkę Kariatydę“. Obserwuje autorka swe otoczenie, kobiety, z którymi żyje — „rozmawiam, śledzę, patrzę nie wahając się stać długimi chwilami i siedzieć w kuchni, studiując własną, zasmoloną kucharkę“ — pisze o tym.

Można by więc zaryzykować twierdzenie, że prócz postaci inteligentów, wśród których współcześni odnajdowali znane sobie osoby, każda niemal postać, każdy bohater Zapolskiej posiadał swój prototyp w życiu.

Są tematy, które autorka nosi w sobie od dawna, od dzieciństwa, które przeżywa. Wydobądźmy tutaj z czasopiśmiennego pyłu jej wyznania o genezie powieści „Sezonowa miłość“[1]) i „Córka Tuśki“.[2]) Oto co pisze w „Kurierze Warszawskim“ w r. 1907 (nr 1):

„Miałam je w sobie od dziecka. Nieraz widząc na deptakach naszych wód śliczne, piękne panie, prowadzące za rączki śliczne laleczki-córeczki, w mej drobnej, małej istotce powstawało jakby pytanie: Co się z nimi dzieje, gdy przestaną chodzić po słonecznej strudze, ścielącej się wśród drzew krynickich, szczawnickich deptaków? Jak one żyją?...

...I ciągle nieodłącznie migały przede mną te strojne panie na deptakach z nieodłącznymi panami, patrzącymi na nie po narzeczeńsku, i z małą dziewczynką, która zdawała się nie słyszeć nic, a oczy jej miały głębię tych, którzy widzą zaświaty. Lecz ja zwracałam się za taką wizją w inną stronę. Ja bie-

---

1) G. Zapolska „Sezonowa miłość” Warszawa 1905.
2) G. Zapolska „Córka Tuśki” Warszawa 1907.

głam swoją wyobraźnią daleko, tam gdzie jest ów ubogi mąż urzędnik i w miarę gdy sama zaczynałam pojmować tragizm ludzi, żyjących z pracy — rodziła się we mnie chęć zajrzenia w głąb tych cichych istnień, które żyją zawsze w cieniu, a z siebie dają całe światło i ciepło z abnegacją zupełną. I jeszcze koło tych głównych, niemal zasadniczych punktów „tych dwojga Żebrowskich" gromadziły się powoli rozpierzchłe jakby pomierne myśli... Co się dzieje później? Gdzie giną i rozpływają się w jakiej nicości te pary snujące się nocami księżycowymi... Czy ta miłość ich pełna gracji i ślicznych gestów, póz trwa dalej? czy rozwija się w namiętność? I kilkakrotnie udało mi się doścignąć losów takiej pary".

Po chwilach miłości poza domem pozostają zaś zdaniem autorki:

„Tylko długi mężowi i niechęć wielka i czasem jeszcze tragedia smutna wiecznego kłamstwa i taki dziwny sfinks snujący się po domu wśród innych dzieci. To wszystko i nic więcej nie daje taka miłość, taka sezonowa miłość".

Dalej zaś zwierza się Zapolska:

„A potem idąc ulicą, stawałam przed oknami mieszkań parterowych, lub patrzyłam przez swoje okna w te, które wieczorem jaśniały naprzeciwko.

Przez koronkę tanich stor widać stół — tradycyjny krąg lampy i naokoło głowy pochylone, jasne plamy twarzy. To jest to wnętrze, pełne walk, wielkich dramatów, przeogromnych bez jednego krzyku, bez łkania. To są całe świątynie poświęceń, bezpożytecznych rezygnacji, żalów bezłzawych, namiętności płonących żarem, które mają długie agonie, nim zapadną w ciemnię, gdzie żyje się wspomnieniem. I za tymi koronkowymi storami nie umieją odczuwać piękności smutku, lecz uczuwają gorycz, nie potrafią zrozumieć rozkoszy w zawodach, bo wolą żyć w kłamstwie, aby tylko zawodu nie doznać. Lecz przychodzi on nieubłagany, przychodzi w swoim czasie i bije okrutnie żelazną dłonią w pochylone smutno głowy

drobnych egzystencji, które potrafią być jedynie małymi nie wiedząc, jaką siłę Piękna i Wielkości mają w sobie samych.

I tu więdną kwiaty dziecięcej młodości. Więdną jak chabry, zebrane ze słonecznych łanów zbożowych, a postawione w słoiku w kącie suteryny, gdzie dogogorywa suchotnicza szwaczka. Te dzieci o pochyłych, wypukłych plecach, te urzędnicze dzieci, które słyszą codzień upomnienia, aby nie rosły zbyt prędko, bo nie ma za co sprawić szynelu lub mundurka. Te dzieci są dzień po dniu, wolno, okrutnie, strasznie na pogrzebie swej własnej duszy, która pragnie iść w krainę słońca, a zstępuje żałobnie w przepaść, gdzie nie ma uśmiechu, upojeń, rozanielenia młodzieńczych dni. Za taką koronkową storą żyje Pita... Ja ją widzę oczyma swej duszy, ja na nią patrzę... Ja widzę poza nią widmo trumny jej duszy. Trumny jej dziewczęcej, wdzięcznej duszy. Dlatego piszę.. „Córkę Tuśki"..."

Te ciekawe wyznania Zapolskiej pozwalają nam wniknąć w jej indywidualność twórczą, pozwalają zrozumieć, że poza owym bezdusznym eksperymentowaniem w celu pochwycenia do powieści „istotnych", „prawdziwych", „realnych" faktów ze szpitali, domów robotniczych, podręczników medycznych odgrywa u niej niezmiernie ważną, niepoślednią, może nawet pierwszorzędną rolę samo przeżycie i refleksja rodząca się ze współczucia temu, co upośledzone i okłamywane. Refleksja ta zawsze potępi istoty nie umiejące odczuć wartości bólu, żyjące w kłamstwie, byle tylko odsunąć od siebie jak najdalej zawód i cierpienie. Nic też dziwnego, że abnegacja okłamywanych, ich poświęcenie, życie pędzone w cieniu i na uboczu, dające innym ciepło i światło urasta w interpretacji autorki do tragizmu.

I oto możemy powiedzieć, że w „Sezonowej miłości" głównym bohaterem nie jest ani Porzycki, ani Tuśka, lecz pokazany zaledwie na kilkunastu końcowych kartkach książki Żebrowski, ten mały, wyśmiewany przez żonę, nierozumiany przez dziecko, zahukany urzędniczek warszawski. A ponad tą rzeczywistością unosi się niskie, oślizgłe zło

jego żony, atmosfera domu przez nią stwarzanego, która za bija młode, tęskniące do ideału dusze.

I tutaj oparła się autorka na obserwacji — i to głębokiej, czynionej najpierw oczyma dziecka, później dopiero dojrzałej, będącej u szczytu rozwoju twórczego autorki. Nasuwa się więc mimo woli pytanie, co z życia samej pisarki, z jej własnych rodzinnych, ludzkich doznań dostało się na karty jej utworów? Jakie środowisko wpłynęło na stworzenie tych słów cierpiących nad małością ludzką? Niewątpliwie i tutaj faktów prawdziwych jest pełno, nie powołuje się na nie jednak w przypisach autorka, jak to czyniła we wcześniejszej o parę lat powieści „Zaszumi las", gdzie cytując list niedoszłej samobójczyni, opatruje go przypisem „autentyczny", lub dodaje uwagę „całe to zdarzenie z Kamillą jest autentyczne, jak wszystkie niemal szczegóły w tej powieści zawarte" [1])

Obok więc prawdziwości związanej z kierunkiem literackim, do którego oczywiście w pewnych granicach Zapolska należy, wysuwa się podkreślany przez nią autentyzm, ceniony, uznawany za cechę, która zbliża dzieło Zapolskiej do życia, ukazując jego prawdziwe oblicze. Czy jest to ideałem twórczym pisarki — trudno powiedzieć. Na podstawie jej wyznań wydaje się, że w pewnej mierze należało by odpowiedzieć na to pytanie pozytywnie, ale tylko w pewnej mierze, bo w grę tu wchodzi cały szereg ciekawych przeżyć związanych z czasem, miejscem, środowiskiem a nawet wewnętrzną predylekcją do przyjmowania, lub odrzucania przez pisarkę tez, zagadnień, wpływów. Na ogół można stwierdzić, że Zapolska dość chętnie utrzymuje kontakt literacki z pewnymi środowiskami, jest w tym wypadku konserwatystką może mimowolną. Stąd też o ile będzie można wykazać w odpowiednim miejscu szereg twórców, na których się powołuje, to nie spotykamy u niej prawie takiego faktu, aby w pewnym okresie emancypowała się całkowicie i zupełnie z pod wpływów jednych przechodząc wyraźnie pod inne. Nazwiska pierwsze pozostają obok nowych, zdobywanych z życiem, wiedzą, chwilą bieżącą. Fakt taki ma też miejsce w stosunku do „Przeglądu Tygodniowego", gdzie rozpoczęła właściwie stałą współpracę.

[1]) G. Zapolska „Zaszumi las" 1899.

Zapolska wyraźnie to czasopismo nazywa „swoim gniazdem". Z Paryża pisze do Wiślickiego:

„Wiem, że w „Przeglądzie" współpracownicy zmieniają się często, ja przecież tego nie chcę i choć jestem tylko kobietą, dokąd będzie istniał Przegląd dotąd chcę być jego współpracowniczką. Mam z tego powodu przykrości, ale ja drwię z ludzi i ich kurierków". [1])

W innym miejscu zwierza się ze swego przywiązania redaktorowi, pisząc, że

„cobym miała to bym najchętniej oddawała Przeglądowi — i wiem, że gdybym kiedykolwiek Przegląd opuścić musiała to bym chyba pisać przestała". [2])

Toteż nawet w chwili, gdy zamierza porzucić twórczość w języku polskim pisze do Wiślickiego „jedynie tylko Przegląd do śmierci będzie mieć moje stałe współpracownictwo". Przywiązanie to do czasopisma oparte zaś było nie tylko na tej prawdziwej wdzięczności za pierwsze podanie ręki. Właściwie już na początku swej pracy w tym czasopiśmie napisała do Wiślickiego słowa:

„To niech Panu wystarcza — nigdy nie zawiodłam położonego we mnie zaufania, a o sile mego charakteru i niezłomności mych przekonań zapewnisz się Pan widząc, jak zawsze stać będę przy Przeglądzie i nie pójdę w ślady tych niewdzięcznych piskląt, które Pan pod skrzydłem swym wychowasz, czynisz wielkościami a one wprędce uciekają od Pana i dzioby swoje na rodzinne gniazdo zwracają" [3])

Dewizie wdzięczności pozostanie Zapolska więc wierna, dając rzeczywiście dowód wytrwania. Węzły zresztą z „Przeglądem" zacieśnią się jeszcze, a wdzięczność wzmoże, gdy „Przegląd" będzie jedynym czasopismem, które umieści odpowiedź Zapolskiej na napaść Świętochowskiego. Zwiąże ten fakt Zapolską z pismem tym bardziej — im większym, głębszym przeżyciem była cała sprawa ze Świętochowskim,

---

[1]) Z listów Zapolskiej do A. Wiślickiego znajdujących się w Miejskiej Bibliotece Publicznej w Warszawie nr. rps. 3218/10

[2]) Ibid.

[3]) Ibid.

której nie może zapomnieć nawet w Paryżu w chwili, gdy projektuje nie wracanie już do kraju nigdy.

Z drugiej strony ścisłe stosunki przyjacielskie autorki z redaktorem wpływają na ustosunkowanie się do pisma. Kiedy więc Wiślicki napisze, że w „Przeglądzie" nie wiele już znaczy, pismo traci dla Zapolskiej dawną wartość, zwraca się więc do Wiślickiego:

> „...i od tej chwili... pociemniało na moim horyzoncie literackiej pracy. Ten Przegląd, który był dla mnie wszystkim przestał i mnie interesować — a nie mając dla kogo i gdzie pisać według woli — przestałam pisać. Tak jak dawniej — Dużo bym za to dała, aby wróciła się ta chwila, gdy zaczynałam drukować u Was „Kaśkę" lub „Przedpiekle". [1]

Odbija się to wszystko oczywiście na stosunkach pisarki już nie tylko z ogółem, lecz z czasopismami. Redakcja „Kraju" petersburskiego chciała gwałtem ściągnąć Zapolską na łamy swego czasopisma. Zapolska kilkakrotne listy zignorowała — i od tej chwili zacznie się w czasopiśmie tym stała nagonka na utwory i osobę pisarki. [2] Jak daleko sięgała ludzka złość mówi fakt, że mistrzynię polskiej komedii krytyka stale odsądzała nie tylko od talentu, ale i zwykłych dramatopisarskich zdolności. W r. 1896 grana „Żabusia" na deskach teatru „Rozmaitośći" w doskonałej obsadzie z Czakim, Frenklem i Barszczewską zostaje przyjęta przez krytykę z przerażeniem. Lecz tym razem autorka zwierza się, że zna już swoją wartość i nauczyła się samokrytycyzmu. I oto ta utalentowana pisarka wyznaje:

> „W następnym roku piszę na scenę „Kaśkę kariatydę", skradając się ostrożnie, biorąc już wypróbowane swoje tematy, chcąc wsunąć się na scenę jako przerabiaczka, bo ciągle jeszcze myślę, że mi na dzieło oryginalne tchu nie starczy" [3]

Później jednak przyjdą niebywałe sukcesy „Małki Szwarcenkopf". Sztukę tę nabył b. dyrektor teatru „El-

---

[1] Ibid.

[2] Ibid.

[3] Według szkicu Zapolskiej umieszczonego w Wydawnictwie „Lektora" do tomiku „Jeden dzień z życia róży".

dorado" Lucjan Dobrzański. Ze względu na powodzenie sztuki nieprawnie wystawiał ją podobno w dwóch teatrach bez pozwolenia autorki. Jednocześnie sprzedała ją jednak Zapolska dla teatru w Łodzi dyrektorowi Wołowskiemu. Fakt ten uniemożliwił przybycie trupy Dobrzańskiego do Łodzi. Wtedy podobno według słów Zapolskiej dyr. Dobrzański odmówił Zapolskiej wypłaty 5 rsr. od spektaklu, którą miał wypłacać na podstawie umowy ustnej. Zapolska pragnęła sprawę skierować do sądu polubownego, lecz dyr. Dobrzański projekt ten zignorował.[1])

Nic Zapolskiej wszakże narazie nie zraża. Jednak krytyka ciągle nieprzychylna przyczynia się do tego, że w r. 1905 Zapolska znów cofa się ze sceny. Twórczość jednak dla sceny ciągnie ją stale. Tak — że będąc ciężko chora pisze w przeciągu trzech dni „Moralność pani Dulskiej". Wreszcie dochodzi do tego, że nie chce już naprawdę pisać dla teatru, bo nie może znosić brudnych napaści. Powieści jej teraz przechodzą przemilczane przez krytykę.

W stosunku do sztuk teatralnych Zapolskiej krytyka wykracza poza swoje cele i obowiązki. I po dwudziestu pięciu latach pracy przestaje Zapolska pisać dla sceny. Jaką przysługę oddali literaturze polskiej tak ubogiej w utwory dramatyczne krytycy, nie potrzebujemy o tym mówić. Patrząc zaś na całą walkę Zapolskiej z obskurantyzmem i zacofaniem, które nie potrafiły zdobyć się na sprawiedliwość w stosunku do dzieła, nie mogąc znieść osoby autorki, chcielibyśmy sprostować te wszystkie błędy.

Nie ma tu nic z owego pietyzmu, który razi Zawodzińskiego u pokolenia młodszych krytyków literackich, nic z chęci tzw. brązowania. O ile bowiem zdaje się każdy większy twórca spotyka się wcześniej czy później z faktem brązowania, o tyle do dnia dzisiejszego w stosunku do Zapolskiej i jej dzieła zachodził fakt wprost przeciwny, tzn. stałe umniejszanie wartości.

I trzeba to dotąd przyjmować, dopóki się nie wniknie całkowicie w jej dzieło i życie. Być może, że sprawiedliwa, bezstronna ocena będzie tu dopiero wtedy możliwa, gdy nie pozostanie już nic z setki plotek krążących wokół oso-

[1]) Z listów do A. Wiślickiego.

by Zapolskiej. Zanim jednak patyna czasu pokryje przeszłość, warto odsłonić chociaż część prawdy, dopóki żyją ci, co ją znają.

Gdyby nam przyszło porównać A. Fredrę, który podobno po ostrzejszej krytyce swego dzieła usunął się w cień i zamilknął zupełnie na długi czas — z Zapolską, nie mogącą się doczekać słowa zachęty, zachęty oczekiwanej, jako jedynej nagrody, nieprzyznawanej jednak przez współczesność, zrozumiemy ile siły charakteru i prawdziwego człowieka i twórcy było w tej pisarce. A przecież to tylko niewielka, skromna część faktów dotyczących walki Zapolskiej o prawo tworzenia, prawo samoistnego myślenia pisarki idącej pod prąd fali współczesnej. Fala ta zalewała wieczne, wytrwałe jej „nego". Przeciwstawienie się ogółu dlatego może było tak wytrwałe, że protest Zapolskiej wyrażał się we wzgardzie dla snobów, w postawie współczującej bólowi istot odepchniętych przez nich, zdeptanych, że nie było tu nic z morału, lecz było za to postawienie przed oczy rzeczywistości w niektórych wypadkach, jak to zobaczymy przejaskrawionej, lecz zawsze istniejącej, prawdziwej.

III

Na czele twórczości Zapolskiej możnaby postawić słowa wyjęte z cyklu pt. „Modlitwa Pańska":

> „... świat jest tak wielki, tak wspaniały, że gdy umysł nasz zapragnie w tę wielkość i wspaniałość sięgnąć — omdlewa i duch nasz cofa się strwożony.
>
> ...świat jest tak piękny, że Piękność ta olśniewa, jak tysiące słońc i nawet się ocenić nie daje, bo codziennie w Pięknie brodząc i chłonąc je z każdym oddechem, istoty nasze przestają je wyczuwać i dążyć do tego, aby stały się choć w części do swej pierwotnej piękności zbliżone. Lecz mimo tej wspaniałości, mimo tego ogromu, mimo tego piękna wśród pól i łąk przetykanych jasnością złocieni, bielą stokroci szmaragdem trawy, turkusami niezapominajek, szafirem bławatów, koralami mchów, srebrem łanów żyta, mimo czarującej piękności wiosennych ranków i jesiennych wieczorów, mimo przepychu groźnego spienionych fal i melancho-

lii płonących w słońcu wierzb — mimo brylantów — mimo to wszystko, co jest Pięknością rzeczy i istot żywych unosi się wśród bezmiaru wszechświata jeden wielki, smutny, niewygasły jęk.

...I cierpi wszechświat, cierpi duch istot żyjących, cierpi duch martwych głazów. We wnętrzu światów słychać głuchy głos, jakby szlochanie olbrzymów, a o zachodzie od pól, od łąk, od łanów ciągnie jakby westchnienie żałobne.

I wsłuchać się w las, jak to w nim zawodzi, jak się to w nim skarży, aż dusza drży od tych skarg bezsłownych, które wśród gałęzi płyną.

...Z nędzy rodzi się Szpetota i Piękno ściąga z kolumny. Szlachetność cofa się w cień. Ból rozwielmoża się i pajęczyną szarą zasnuwa promienie świetlne. Wszystko cierpi, pragnie, wije się w więzach drobiazgowej małości. Nienawiść wspólna rośnie. Zda się Ciało przytłacza Duch..." [1])

Więc może twórczość Zapolskiej w interpretacji pisarki to wielki, smutny, niewygasły jęk, cierpienie istot żyjących, może to ból zasnuwający nićmi pajęczyny światło i świat i człowiek w więzach małości, drobiazgu, zła, ciała?

Charakterystyczny jest u Zapolskiej stosunek do świata wspaniałego, wielkiego i pięknego. To tylko my zakłócamy jego harmonię przez cierpienie i nędzę, ale czy to nasza wina? Wszak nie tylko człowiek cierpi, ale i las zawodzi, skarży się i płacze, od pól, od łąk płynie westchnienie bólu, cały wszechświat cierpi. Może więc cierpienie jest jego istotą i koniecznością?

Do tego pesymizmu nie prowadzi Zapolskiej jednak jedna z utartych dróg, jaką jest materializm filozoficzny. Nie spotykamy się z nim u Zapolskiej nigdzie — wszędzie bowiem poza materią istnieje moc pozamaterialna, ponadzmysłowa. Cierpienie staje się w rozumieniu Zapolskiej czynnikiem koniecznym istnienia, częścią świata i życia, jakimś nieodzownym środkiem wiecznych przemian. Lecz mimo to cierpienie w światopoglądzie pisarki, w jej utworach nie odgrywa roli sublimującej, wznoszącej jednostkę na wyższy stopień, jest natomiast jedynie koniecznością życiową. Poję-

[1]) G. Zapolska „Modlitwa Pańska" Lektor 1922 str. 144-5

te ono zostało nie tylko jako cierpienie ducha, lecz w dużej mierze jako ból płynący z fizycznego upadku.

Abstrahując wyznanie autorki od poetyckiej, wzniosłej parafrazy — może znajdziemy w nim coś z oskarżenia niesprawiedliwości, może nawet wiarę w fatalizm, tłumaczący wszelkie zło i nędzę ludzką, której źródeł i przyczyn trzeba gdzieś poszukać.

Te metafizyczne spekulacje Zapolskiej, charakterystyczne dla okresu późniejszego jej twórczości, stają w wyraźnej kolizji z uznaniem w niej naturalistki. Zresztą znajdziemy takie podejście do spraw świata i we wcześniejszym okresie najpierw, kiedy, jak się przyznaje sama o istnieniu naturalizmu nic nie wiedziała, później zaś kiedy nigdzie nie solidaryzowała się całkowicie z poglądami Zoli i jego szkoły. Raczej można by tu wyczuć u Zapolskiej odrzucenie poglądu na tzw. eksperyment powieściowy. Ogranicza się Zapolska jedynie do roli obserwatora postawionej przez Zolę na na drugim miejscu. U Zoli podstawą staje się uznanie w jednostkach mechanizmu, który w pewnych okolicznościach zawsze w swoisty sposób zareaguje.[1] Zapomina on o tym, że w powieści eksperymentator - pisarz sam stwarza pewne sploty okoliczności stawiając swoich bohaterów wobec rzeczywistości, kieruje nimi swobodnie i dowolnie. Zapolskiej nie chodzi tylko o jednostkę dla niej samej. Autorka nie obserwuje swych bohaterów dla notowania naukowo stwierdzonych tez socjologicznych. Celem staje się raczej dobro niedoceniane i zakłamane, które w tej formie konwenansu społecznego podważa fundamenty społeczne, a poniża człowieczą wartość ludzkości przez deprawację jednostek, które nie mogą się jej przeciwstawić. Skłonna jest jednak Zapolska wyraźnie do przyjęcia podstawowego twierdzenia Zoli, że dziedziczność ma wielki wpływ na objawy rozumowe

[1]) Zola pisze „En somme, toute l'opèration consiste à prendre les faits dans la nature, puis à ètudier le mècanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au but, *il* y a *la connaissance* scientifique, dans son action individuelle et sociale" itd. „Le mècanisme des faits" „le mècanisme de la passion" terminy te powtarzają się niejednokrotnie. (Cytuję zgodnie z Klemensem Lugowskim, Wirklichkeit und Dichtung, Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung Heinrich von Kleists" 1936 str. 92 - 3, w/g Zoli „Oeuvres compl. 1910")

i uczuciowe człowieka. Na tej podstawie została oparta cała powieść „We krwi” [1])

Wspólna dla Zoli i Zapolskiej afektacja słowna nie może być całkowicie zapisana na konto ewentualnych w tym kierunku wpływów pisarza francuskiego. Jest ona bowiem cechą samoistną, właściwą pisarce od pierwszych utworów. Lecz wykorzystywana zostaje ona w innym kierunku niż u Zoli. Któryż z bohaterów Zoli ma jakieś dobre, dodatnie cechy? Tworzą oni raczej typy. Siła, rozlewność słowna Zapolskiej służy za podstawę wykazania, że w najgorszym ludzkim zwierzęciu jest coś z człowieka. Dlatego też nie realne, patologiczne postacie Zoli, wyszukane sceny ohydnej miłości i obrazy śmierci wolne są u Zapolskiej od tego naturalistycznego, niebezpiecznego eksperymentu. Piórem Zapolskiej kieruje raczej zasada realizmu, nie kiedy rozumiana jako wspominany tu już zresztą autentyzm. Wypady w sfery romantyczne, które można by od biedy spotkać już na początku twórczości, mocniejsze tony mają w późniejszym okresie.

Uzależnienie Zapolskiej jedynie od Zoli byłoby nierzeczowym zacieśnieniem się, tym bardziej, że na podstawie zaledwie kilkunastu jej prac da się zacytować cały szereg nazwisk pisarzy, na których sama powołuje się, lub których wpływ jest w jej twórczości widoczny. Należą do nich nie tylko współcześni, lecz znacznie, znacznie wcześniejsi z Lesagem na czele. Zresztą czy twórczość Zapolskiej nie przypomina cokolwiek „Gil Blas”? Wszak utwory jej treścią swą odkrywają dachy mieszkań w najdrastyczniejszych momentach, podobnie jak się to dzieje u Lesage’a.

Poczet nazwisk jest dość duży, już przy wstępnych badaniach dzieła Zapolskiej można wymienić napewno kilka nazwisk, na które sama się powołuje, więc np. Balzac’a, szczególnie i kilkakrotnie powtarzanych w listach do Wiślickiego Daudet’a i Flaubert’a, dobrze znanych autorce ze względu na Zolę Goncourt’ów, lubionego i bliskiego jej twórczości Maupassant’a, obok nich można postawić Sarcey’a i Lemaitre’a, na których się powołuje sama zwłaszcza w listach paryskich w „Przeglądzie“.

---

[1]) G. Zapolska „We krwi” Warszawa 1934.

Przygniatającą większość stanowią tu twórcy francuscy. Możnaby jeszcze dorzucić do nich nazwisko Gorkija, którego istota twórczości, podobieństwo tematów, choć rozwiązywanych na innych płaszczyznach zbliża go do Zapolskiej. O „wpływie" Gorkija trudno mówić, można go z Zapolską co najwyżej zestawić, podobnie jak i Przybyszewskiego, choć na tego nawet sama autorka się powołuje. O sprawach tych wspominał już zresztą Lorentowicz. Ostatnio Boy zwraca uwagę na wyraźny wpływ na twórczość Zapolskiej — Ibsena. Rozpiętość tych ewentualnych wpływów duża, oczywiście stosunek i zależność od cytowanych pisarzy rozmaite, nierówne i względne, czasem stałe i niekiedy wątłe, słabe, efemeryczne, lecz zawsze pewne, chociaż sondowane poprzez własną refleksję i samodzielną myśl twórczą, dlatego czasem nieuchwytne w formie wypowiedzenia, wyraźniejsze natomiast w tematach i treści utworów Zapolskiej.

Zapewne, że występować tu musi także uzależnienie od miejsca pobytu pisarki. Więc w okresie pobytu jej we Francji wpływy literatury francuskiej są znaczniejsze. Poza tym indywidualność pisarska Zapolskiej posiada własne, samoistne linie, po których posuwa się naprzód przez cały okres.

Oczywiście, że widoczne są w tej linii rozwojowej pewne załamania i ciekawą rzeczą byłoby uzasadnienie wstąpienia pisarki z powieścią „A gdy w głąb duszy wnikniemy"[1]) i „Jak tęcza"[2]) w okres patetycznej wzniosłości i dotknięcie światów innych niż dotychczas zajmowały Zapolską. Przejście to znamionuje się wyraźnym przeskokiem ze sfer naturalistycznego, a raczej realistycznego pojmowania tematów w sfery sentymentalizmu. Z drugiej strony ciekawą jest sprawą, jaką rolę odegrało w twórczości Zapolskiej równoczesne bogate tworzywo dramatyczne i epickie? Czy nie dało by się tutaj uchwycić poza znanymi przeróbkami Zapolskiej powieści na scenę („Małaszka", „Kaśka Kariatyda", „Kobieta bez skazy") zaplatania się i współistnienia wątków treściowych? O ile zaś w utworach epickich da się odnaleźć dynamikę dramatyczną roz-

---

[1]) G. Zapolska „A gdy w głąb duszy wnikniemy" Warszawa 1904 r.

[2]) G. Zapolska „Jak tęcza" Lwów 1903.

sadzającą niekiedy ramy powieściowe? Może też w poglądzie na scenę i teatr odegrał u Zapolskiej pewną rolę, podsuwany, jeśli mowa o niej, Zola ze swą rozprawą pt. „Le naturalisme au thèatre".

Tematyka i jej przeobrażenia, czasowe upodobania i zmiany, akcesoria pisarskie, jako to bijące w oczy posługiwanie się kontrastem i tendencyjność całokształtu twórczości, język i styl, zdolności autorskie i typ talentu — oto jeszcze kilka problemów, które należało by opracować wszechstronnie. Poza nimi istnieje szereg innych związanych z literacką wartością Zapolskiej, np. umiejętność plastycznego przedstawiania postaci, chwytanie życia „na gorącym uczynku", malowniczość, względnie realistyczność obrazów itp. Ponad tym wszystkim zaś unosi się zdolność zarysowywania w utworach problemów, przeprowadzanie ich i umiejętność tworzenia fikcji, dającej złudę rzeczywistości.

Właściwie bez dyskusji należało by tu przyjąć twierdzenie nie ulegające żadnej wątpliwości. Zapolska przez przedstawienie swego świata literackiego chce wpłynąć na przemianę rzeczywistości, nie wysuwając jej wszakże nigdy żadnych ideałów.

Na podstawie też twórczości Zapolskiej można jak najdokładniej przedstawić światopogląd pisarki. Spotykamy go bowiem w wyznaniach osobistych autorki, w licznych dygresjach, a także w wypowiedzeniach na marginesie treści utworów, wszystkie one są ciekawe ze względu na osobę autorki i jej związek z życiem współczesnym.

Charakteryzuje twórczość Zapolskiej przede wszystkim walka z wszelkiego rodzaju przesądami, znajdujemy tę walkę już w pierwszym tomie nowel, przesuwa się ona przez całą twórczość aż do ostatniej jej stronicy. Dlatego to zapewne opinia publiczna uznawała Zapolską za wcielone zło współczesności. Chociaż w utworach jej nigdzie nie spotykamy obrazów, które obrażając ówczesną moralność, kreślone byłyby dla zadowolenia własnych lub cudzych niskich instynktów, wprost przeciwnie, z poza nich wygląda twarz autorki smutna i domagająca się przemiany form życia, w którym poza fatalizmem i cierpieniem ludzkim tak wiele jest zła, a przecież świat stworzony przez Boga jest piękny i dobry.

Tym swoim poglądom daje Zapolska wyraz w powieści „Fin-de-siècle'istka",[1]) gdzie postać pisarza Borna niedwuznacznie została określona. W jego usta wkłada Zapolska nie tylko pogląd na całą własną karierę literacką, stosunek do ogółu, k rytyki, czytelników, ale i literatury, tutaj też określa pogląd na cel i zakres twórczości własnej. Born mówi:

„Według niego (Hohego) jestem naturalistą! A ja jestem, jeżeli już mam być jakimś „istą" — to nędzarzystą! W pismach moich starannie unikam podniecania czytelników zawoalowanymi, zmysłowymi obrazami... Nie mogę przecież unikać starannie wzmianki o stosunku jednej płci do drugiej. Według mnie ten objaw cudowny i naturalny nie zasługuje na owe trykoty wstydliwości, w które obłudnicy je spłowili. Dlaczego denerwować ludzi ciągłymi niedomówieniami i ukrywaniem tego, co jest chlubą i najwyższym cudem natury. Nie mówi się w niej o rodzeniu dzieci, lecz mówi się o kokieterii z poza wachlarza, kokieterii złej, wstrętnej, szkodliwej. Taki pan Hohe znajduje w mych pismach „lubieżność". Wstrętne, stare musi być „ja" tego pana, skoro go podniecają rzeczy, pisane bez cienia zmysłowości. I oto jest krytyka! I oto w czyim ręku nieraz leży los dzieła pisanego krwią i łzami. „Pariasy" [2]) moi, to ci wydziedziczeni, według pana Hohe... kuchnią trącą! Co począć... i do kuchni trzeba zajrzeć, bo i tam przebywa i cierpi człowiek, któremu winni jesteśmy za jego usługę kawał chleba i moralną opiekę! Jeżeli jednak opisując jego życie i czyny, nie opisuję flirtu buduarowego, to trudno, — Maryśki i Baśki upadają nędznie, biednie, jeżeli ich upadek jest „zwierzęcy", toć wina takich Hohe'ów, którzy pragną, aby literatura zajmowała się jedynie klasą uprzywilejowaną „inteligentną" (och ile!), a jeśli już ma chłopa wprowadzić do druku niechże ociera łzy chusteczką, jak Staś Dzierzkowskiego, lub ma sa-

---

1) G. Zapolska „Fin-de-siècle'istka" Warszawa 1897.

2) W r. 1914 rzeczywiście będzie drukować Zapolska szkice sceniczne w Kurierze Warszawskim pt „Pariasy".

me szlachetne i piękne porywy, aby czytelnicy sądzili, że nie mają już żadnych obowiązków do spełnienia, bo wszystko jest w porządku na tym z najpiękniejszych światów". [1])

W słowach powyższych jasnych i dosadnych, bardzo dosadnych nawet, ujęty został zdrowy, moralny na wskroś stosunek do życia i jego przejawów. Toteż w innym urywku tej samej powieści ów Born-Zapolska powie „ja mam szerokie poglądy i moją własną moralność". Dzieła Zapolskiej są według jej własnego poglądu za moralne, aby służyły do zdumiewania swoją śmiałością filistrów.

Wychodząc od powyzej danych zagadnień chcielibyśmy zastanowić się nad tym, o ile w ogóle Zapolska stosowała jeszcze system wkładania własnych przeżyć i poglądów osobistych w usta stwarzanych przez siebie postaci, które to są te postaci i w jakich występują utworach, w jakim stopniu wyrażają poglądy autorki? Z drugiej strony pominąwszy czysto literackie zagadnienia radzi bylibyśmy poznać światopogląd pisarki jak najgłębiej, np. co z przeżyć osobistych dostało się do utworów, jaki jest stosunek Zapolskięj do pracy, do celów, obowiązków życiowych. I oto ten sam Born znowu i te sprawy porusza mówiąc:

„Zacząłem pracować, gdyż czynność jest to jedyne antidotum przeciw tej rozpaczliwej niechęci, jaka nas ogarnia chwilami, niechęci do życia, do poruszania się w przestrzeni, do odżywiania swego ciała, do dążenia do jakiegoś oznaczonego celu. I powoli odzyskałem równowagę. Dziś ocaliłem się od powodzi tej czasowej choroby, jaką jest wstręt do życia i leniwe wleczenie swego istnienia. Nie tylko wiem, iż nie jestem niepotrzebny na świecie, ale jestem konieczny, to sprawia mi wielką, niewysłowioną radość. Zamiast, jak melancholijny narcyz błąkać się po świecie, płacę jak mogę dług, który zaciągnąłem, przychodząc na świat. Ciało moje istnieć będzie nawet po śmierci w istocie syna mego, część ducha zostawię w mych pracach, to mi wystarczy". [2])

---

[1]) G. Zapolska „Fin-de-siede'istka" wyd. Lektor 1922 str. 50
[2]) Str. 277.

A przecież prócz tych życiowych długów, wiecznych zobowiązań istnieje szereg spraw, które nie mogą zostać obojętne dla człowieka zastanawiającego się nad rolą swoją we wszechświecie. I oto wysunie się tutaj moc zagadnień, które w ten lub inny sposób pisarka starała sią rozwiązać. Jednym z nich jest stosunek do przyrody. Zdaniem Zapolskiej dobro panuje w całej przyrodzie. Toteż dając pojęcie potęgi Tatr pisze w „Sezonowej miłości".

„Dobro tam panowało. Dobro ciche i ukojenie bez granic. Dobro to płynęło całym potokiem ku ludzkim piersiom, ku ludzkim duszom. Chciało w nie wniknąć, rozmarzyć, ukoić, nauczyć kochać, przebaczyć, zapomnieć i stanąć wobec wielkiej zagadki bez trwogi, z przygotowaniem zupełnym. Lecz o warstwę nędzy, niby zdobytej doskonałością życiowych, ludzkich, mrówczych zabiegów w celu ulepszenia bytu i umożliwienia podściółki duszy i ciała, obijały się często napróżno owe świeże, wonne i czyste wiewy nad szmaragdem lasów wznoszącego się archanielskiego skrzydła". [1])

W innym wypowiedzeniu się autorki „przyroda to głębia oceanu Piękna istotnego". Z przyrodą łączy się pojęcie Boga.

Od pojmowania Boga w postaci wiary kościelnej stoi autorka dość daleko. Chrystus jednak począwszy od pierwszego utworu „Małaszki" w interpretacji Zapolskiej patrzy z miłością i przebaczeniem na świat, śle słowa pociechy i bezgranicznego przebaczenia, tym nawet, które najniżej upadły. W wierze tej poznajemy całą głębię spojrzenia pisarki na miłość Chrystusa szczególnie pięknie podkreśloną we wspomnianej tu już powieści „Janka", a także w zbiorze pt. „Modlitwa Pańska".

W modlitwie Pańskiej zawarło się zdaniem Zapolskiej „wszystko, co krzepi i podtrzymuje, co rozjaśnia i łagodzi, wszystko co błędne ścieżki prostuje, wszystko co łaską i miłosierdziem garnące tłumy ogarnia", a jakiż inny jest świat oglądany poprzez słowa modlitwy codziennej, ileż zła w człowieku, jak wielkie jego grzechy. Lecz tutaj autorka staje już sama w obronie współczesności w powieści „Fin—de—siecle'istka":

---

[1]) G. Zapolska „Sezonowa miłość" wyd. Lektora, str. 28.

„Grzechy? Czyż tego wyrazu użyć się godzi wobec generacji, która nie w grzechu, lecz w łzach smutku została poczęta? Grzechem tylko, za który ona pokutowała były fatalne warunki, w jakich wychowana została".[1])

Pojęcie grzechu w rozumieniu Zapolskiej uzależnione zostało nie od jakości grzechu, lecz od warunków w jakich grzech się dokonał. Na wielkość przewinienia wpływają zatem czynniki niezależne od jednostki, a nawet od całego pokolenia, one to przede wszystkim określają nawet rodzaj winy, jej wielkość. W tym poglądzie na ludzką dolę wytrwa Zapolska do końca twórczości. O ile więc, powiedzmy szczerze, stosunek do przyrody jest jakimś przejściowym, chwilowym zagadnieniem, które mało miejsca znajduje w dziele Zapolskiej, stojącej daleko od zagłębiania się we wszechbyt, a ciągle wiążącej swą twórczość z życiem przeciętnego szarego, smutnego i cierpiącego człowieka, o tyle ten przebaczający stosunek dla grzechu i win, to jedna z zasadniczych cech jej twórczości, którą autorka dość często i szczerze wiąże ze słowami modlitwy.

Nic dziwnego więc, że wspomnianą tu powieść pt. „Janka" kończy autorka słowami modlitwy „Adveniat Regnum Tuum". Królestwo Chrystusowe jest jednak nie z tego świata, a to co ludzie wnoszą do wiary, często staje wbrew boskim celom. Dlatego występuje autorka z całą mocą argumentacji przeciw klasztorom, które odgradzają ludzi od trosk życiowych i smutków, usuwają od świata i jego obowiązków społecznych. W całym stosunku Zapolskiej do Boga dominuje to głębokie przekonanie, że Bóg jest ojcem wszystkich biednych, nieszczęśliwych i opuszczonych, ten sam Bóg, który stworzył piękny i dobry świat, który ten świat i całą przyrodę sobą przenika i uświęca.

Tymczasem u kresu ludzkiego życia jest owo „Wielkie pytanie". Dlatego chwilami zdaje się, że autorka wierząc w Boga, w którym byliśmy przed swoim początkiem, wątpi w powrót do Niego. Przyczyn niemożności powrotu do Boga jednak nie podaje. Często więc przed oczyma jej przesuwa się obraz cmentarza, na którym stojąc zapytuje, a jednocześnie stwierdza bezlitośnie:

---

[1]) Str. 208.

„Ileż tu nadziei, miłości lub nienawiści znikło ze świata w tych ciemnych, zimnych otchłaniach i poszło na sen wieczny. Nie zbudzą się już więcej, nie mogą ani kochać, ani nienawidzieć. Błyszczące krzyże i biali aniołowie strzegą grobów i nie pozwolą powrócić temu, kto raz poszedł w dal ciemną". [1])

I tutaj u wrót cmentarza, pod znakiem śmierci wiara w nieśmiertelność duszy u Zapolskiej, zdaje się, że pada. Mimo woli przypominają się nam z tego samego ludzkiego bólu poczęte „Hymny" Kasprowicza. Istotą życia ludzkiego jest i musi być więc uczucie i kto nie kocha, nie nienawidzi i nie cierpi — nie żyje. Jedynym dobrem ludzkości jest miłość. Przodkowie zaś...

„w spuściźnie dzieciom swoim oddali to słowo, szło ono przez tysiące lat, pieszczone lub deptane brudną namiętnością, czczone jak świętość lub rwane na strzępy dłonią spekulacyjną. A przecież przetrwało to urocze „kocham" tyle burz i smutków. Przeszło przez nędzę i bóle, rozpustę i szaleństwa, włóczone po orgiach lub pobojowiskach, konało na ustach pijanych lub umierających... Szalało w pianie szampana, lub drżało w płomieniu gromnicy bledniejącej przy łożu konającego. Spadało białą perłą z oczu wdowy, lub śmiało się purpurą na ustach kurtyzany". [2])

Już w słowach tych zawarła Zapolska swój stosunek do miłości. Widzimy, że doskonale uchwyciła pisarka niejedną przepaść dzielącą to samo niby uczucie. We wszystkich utworach, gdzie sprawę tę Zapolska porusza — czujemy, jak autorka szczerze i głęboko cierpi nad niestałością uczuć ludzkich, które rodzą się i giną, przechodzą lub pozostają na zawsze w czyichś cierpiących sercach jako bolesny refleks przekonania, że stalszym, wierniejszym towarzyszem człowieka jest materia, że rzeczy dłużej zostają przy nas niż ludzie, którzy odchodzą lekkomyślnie, podle i źle, bez zastanowienia, czy tym odejściem sprawiają ból.

---

[1]) G. Zapolska „Za jedną gwiazdkę" str. 86.

[2]) G. Zapolskiej „Kocham Cię" str. 90 w zbiorze „Jeden dzień z życia róży" wyd. Lektor 1923

Tym samym zawsze spokojniejszym jest ten kto odchodzi— cierpi pozostawiony na uboczu, odepchnięty człowiek...

I oto z zagadnieniem miłości wchodzimy w okrąg zagadnienia stosunku mężczyzny i kobiety. Autorka odrazu nauczy nas, że

„od pomyłek aż drży i jęczy w przestworzu. Błądzą i mylą się ciągle w poszukiwaniu jedności. W spotkaniach i próbach powstają nowe życia, lecz najczęściej to nie harmonijne właśnie zlanie się dwóch istot w trzecią jedną, to ten dysonans, ta walka, to rwanie się i ujadanie, rozpaczliwie uwięzione w nowej nieszczęśliwej istocie". [1])

Pogląd swój na mężczyznę i kobietę wyraziła autorka w dwojaki sposób. Więc przede wszystkim w studiach o charakterze niby „teoretycznym" pt. „On" i „One" [2]) i szkicu „W sprawie emancypacji", a następnie pokazując praktycznie w świecie swej literackiej fikcji szeregi postaci kobiet i mężczyzn współżyjących z sobą. W obu wypadkach zawarta została cała gorycz i pesymizm Zapolskiej w spojrzeniu na mężczyznę. Pomimo, że mówi autorka o sobie „nie jestem pesymistką", dodaje jednak dalej „różowe złudzenia nie istnieją dla mnie".

Traktuje Zapolska mężczyzn jak „dorosłe dzieci", niezdolne do kochania, pełne fałszu i obłudy, skłonne w każdej chwili do zdrady, chociaż przysięgną wierność. Kobieta zaś i miłość to synonimy. „I ta wielka potrzeba miłości, ten ogrom uczucia wlanego w pierś kobiety, czyni z niej demona, lub anioła". Kobieta bez miłości staje się rodzajem trującej rośliny. Pod wpływem zaś zdrady staje się silniejsza i hartowniejsza, lub zła i mściwa.

Zapatrywania Zapolskiej na małżeństwo nacechowane są zrozumieniem powagi, jaką odgrywa komórka rodzinna w społeczeństwie. Stawiając kobietę pod każdym, dosłownie każdym, względem wyżej od mężczyzny, macierzyństwo, Zapolska uważa za posłannictwo, a węzły małżeńskie za wieczne. Czyż można gdzieś spotkać bardziej moralne i społeczne poglądy? Dalej idąc po tej linii, upomina się Zapol-

[1]) „Sezonowa miłość" str. 12.

[2]) „One" Lektor 1922 przedtem druk. w Warszawie 1890

ska o dolę dziecka, które zawsze jest nieszczęśliwe nie zawiniwszy nic światu ani ludziom. A oto jeden z licznych, bardzo licznych obrazków:

> „Nie dawno nad kanałem znaleziono małe szczenię martwe, zapewne otrute, które zdechło bez ratunku. To szczenię miało ten sam skurcz głowy i to samo pogięcie ciała. Dziecko i szczenię skończyło jednako wśród świata przepełnionego ludźmi, chwalącymi się wolną wolą, pamięcią i sumieniem". [1])

Pisze tak autorka zestawiając zmarłe dziecko z psiątkiem. A przecież zgadza się autorka w zupełności na słowa włożone w usta jednego z bohaterów swoich, który powiada, że trójca doskonała i pełna — to mężczyzna, kobieta i dziecko. Ale tak jak autorka potępia bez żadnych względów flirt tak też jest zdania, że miłość występna nie może być szczęśliwa. Walka z przesądem, jako podstawowy postulat twórczości Zapolskiej i tutaj jest widoczna. Zdrowa myśl autorki odrzuca wszelkie zło, domaga się reformy trwałej i wiecznej instytucji małżeństwa, którą uznaje, i o którą walczy. Wszelkie zło płynie zdaniem Zapolskiej z nieodpowiedniego wychowania kobiety, które kształtuje życie jednostki raz na zawsze, poprzez nią zaś życie rodziny i społeczeństwa. Dlatego też posuwa się dalej Zapolska w swych wymaganiach, mówi ona odważnie:

> „Nie wychodź zamąż aż po dojściu do dojrzałego wieku i staraj sie zbadać charakter człowieka, z którym wiążesz się na całe życie". [2])

Surowość poglądów Zapolskiej jest duża, np. jest autorka widoczną, wyraźną przeciwniczką publicznych zabaw karnawałowych, które wprowadzają ferment do duszy człowieka pracującego, wywołując niezadowolenie z życia.

Uznając tylko miłość jako czynnik, który może wiązać mężczyznę i kobietę w węzeł małżeński, nie jest przeciwna Zapolska małżeństwom współżyjącym bez ślubów kościelnych, w imię moralności życiowej, gdyż wiele małżeństw błogosławionych przez kościół stanowi tylko małżeństwa pozorne, oszukujące się nawzajem. Walcząc w imię dobra

---

[1]) G. Zapolska „Helenka" str. 97 w zbiorze „One" Lektor 1912.
[2]) G. Zapolska „Peri i raj" str. 112 w zbiorze „One".

kobiety i dziecka nie przewidziała jednak Zapolska jednej rzeczy. Któż da zabezpieczenie życia dzieciom, które przyjdą na świat w takich warunkach? Kto zaopiekuje się porzuconymi kobietami, skoro uczucie jest zmienne, nietrwałe, a mężczyzna niewierny? Poglądy Zapolskiej mogłyby być respektowane tylko w społeczeństwie pełnowartościowych ludzi, odpowiadających za swe czyny, moralnych, wysoce moralnych o nieskazitelnej etyce postępowania.

Obok wszystkich wymienionych zagadnień życia, które porusza w swych utworach staje autorka z bólem i stwierdzeniem, że jeśli obok prawdy i obowiązku, uczciwości, porządku społecznego, piękna i wszystkich wymagań ku zgrozie istnieje, a nawet przeważa w świecie zło i niedoskonałość — to gdzież jest nasza kultura i cywilizacja? Zagadnienie kultury i cywilizacji urasta więc do naczelnych spraw w twórczości Zapolskiej. Oczywiście rozpoczyna autorka od własnej epoki i dochodzi do smutnych wyników, szczególnie w powieści „Fin-de-siecle'istka" i „Wodzirej", gdzie rozprawia się z dekadentyzmem na tle przemian wewnętrznych bohaterki i bohatera. I tutaj to dochodzi do smutnego wniosku, pisze bowiem:

> „Owi nadludzie, których, jak Mesjasza się spodziewacie, muszą powstać z ludzi zdrowych fizycznie. Z rasy karlików nie powstanie nadczłowiek... A wszyscy dziś jesteście karlikami wzrostem i duszą. Jeżeli ktokolwiek z was wybuja w górę czy to ciałem, czy duchem, jest to wybujanie chorobliwe, cieplarniane i to korzyści wam, ani społeczeństwu przynieść nie jest w stanie". [1])

W języku Zapolskiej dekadent znaczy „zrozpaczony, spadający bez ratunku na dół". Współczesność zaś chora jest, lecz po niej przyjdzie pokolenie silniejsze, inne, a przecież podobne i to dopiero rozpocznie prawdziwą walkę o dobro życia, o prawo tworzenia, o sztukę. „O, sztuko, sztuko, zszargany złoty ptaku!" wyrywa się Zapolskiej westchnienie.

Zdawać by się mogło, że Zapolska w walce o dobro społeczne, o reformę życia, które pognębia i zapomina o cierpiących jednostkach, nie dotyka spraw polskich. Lecz

---

1) G. Zapolska „Wodzirej", Lektor 1922, str. 194.

i na to znalazła pisarka miejsce w szeregu utworów dramatycznych i epickich. Ciekawy jest też stosunek Zapolskiej do socjalizmu, którego jest widoczną zwolenniczką. Zresztą to jasne i proste, że Zapolska walcząca w imię dobra wszystkich upośledzonych, biednych, opuszczonych i zapomnianych staje w obronie głodnych i ciemnych, zepchniętych na dno przez układ społeczny, zdaniem pisarki niesprawiedliwy. Przeprowadzenie dyskusji z autorką i w tym wypadku zapewne dało by wiele ciekawych refleksów, które pozwoliłyby wniknąć głębiej w całokształt jej twórczości, która poza problemami ogólnymi oświetla także załamania duchowe pisarki, jej błądzenie i poszukiwanie, przemiany wewnętrzne i walkę zaciekłą o dobro.

Ta garść rzuconych problemów z zakresu twórczości Gabrieli Zapolskiej zarysowuje zaledwie w najogólniejszych rzutach indywidualność twórczą pisarki, której wyraźne oblicze uwidacznia się na tle współczesnej jej literatury. Stwierdzenie pewnych wpływów i zależności — to tylko konieczność krytyki, daleko bardziej watościową i niezbędną sprawą jest uchwycenie w twórczości Zapolskiej tego wszystkiego, co stanowi po dzień dzisiejszy istotną, samodzielną wartość jej dzieła. Wolni od wpływów i nienawiści postronnych, dostatecznie już oddaleni od okresu jej twórczości potrafimy może ocenić wszystko to, co stawia Zapolską, jako utalentowaną pisarkę, samodzielnie zdolną rozwiązać problemy społeczne i literackie, poza obrębem chwili bieżącej, nieraz zaś nawet ponad nią, a czego odmawiała jej współczesność.

A przecież kto wie, czy nie wypadało by tu postawić za ostateczny cel jej twórczości słów kończących jedną z jej powieści „Adveniat Regnum Tuum“...

BIBLIOGRAFIA

A. RĘKOPISY

1. Listy Gabrieli Zapolskiej do A. Wiślickiego — Miejska Biblioteka Publiczna w Warszawie nr. rps. 3218/10
2. Listy Gabrieli Zapolskiej do K. Bartoszewicza — Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi nr. rps. 324
3. Listy Gabrieli Zapolskiej — Biblioteka Narodowa J. Piłsudskiego w Warszawie nr. rps. 212

B. DZIEŁA ZAPOLSKIEJ

1. "Dzieła" G. Zapolska w wydaniu Lektora
2. "Teatr" — utwory dramatyczne G. Zapolskiej 8 t. Warszawa 1903.

C. OPRACOWANIA

1. Boy-Żeleński — Flirt z Melpomeną t. I 1920, II 1921, III 1922, IV 1924, VIII 1929
2. Boy-Żeleński — Reflektorem w serce
3. Boy-Żeleński — Debiut Zapolskiej — Kurier Poranny
4. Breiter E. — Gabriela Zapolska — Świat 1922, nr. 7
5. Brzozowski St. — Współczesna powieść polska — wyd. Standacher i Spółka
6. Chmielowski P. — Debiuty powieściopisarskie z r. 1885 (Nasi powieściopisarze, seria druga Warszawa 1895)
7. Choiński-Jeske T. — Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej Warszawa 1888
8. Czachowski K. — G. Zapolska, próba charakterystyki — Przegląd Współczesny 1933, październik
9. Czachowski K. — Obraz współczesnej literatury polskiej 1884—1933 t. I. Lwów 1934
10. Dębicki Z. — Przedmowa do powieści G. Zapolskiej "Sezonowa miłość" 1905—1909
11. Dębicki Z. — Gabriela Zapolska, wspomnienie pozgonne — Kurier Warszawski 1921, 19. XII
12. Feldman W. — Piśmiennictwo polskie 1880—1904 — wyd. III t. I
13. Galle H. — Frania i Ewa, dwie kartki z czarnej księgi życia — Kurier Warszawski 1909 nr. 182
14. Galle H. — Ostatnie powieści Zapolskiej — Kurier Codzienny 1905 nr. 180
15. Halicz Cz. (Czesława Rosenblattowa) — Gabriela Zapolska — Przegląd Tygodniowy 1903, nr. 6, 8, 10
16. Jabłonowski Wł. — Przedmowa do powieści G. Zapolskiej "A gdy wgłąb duszy wnikniemy" 1904/1922
17. Kallas A. — Zapolska — powieść 1930
18. Konarzewski Z. — Zapolska nieznana — Czas, 11 kwietnia 1936
19. Konarzewski Z. — Jedyny przyjaciel Zapolskiej — Czas, 20 września 1936

20. Konarzewski Z. — Zapolska na scenie — Czas, 24 grudnia 1936
21. Konarzewski Z. — Z dziejów boleści, dwa nieznane listy Zapolskiej — Czas, 1 stycznia 1938
22. Konarzewski Z. — Zapolska w życiu i literaturze — Wiadomości literackie, 17 maja 1936
23. Korbut G. — Literatura Polska — t. IV wyd. 1929
24. Krzywicka I. — Sekret kobiety — 1933
25. Krzywicka I. — Zapolska — Wiadomości literackie 1932 nr. 15
26. Krzywicka I. — Polska Komedia ludzka — Wiadomości literackie 1932 nr. 18
27. Krzywoszewski St. — Wstęp do utworów dramatycznych G. Zapolskiej 1923—25
28. Lorentowicz J. — Dwadzieścia lat teatru — Warszawa 1935
29. Lorentowicz J. — Spojrzenie wstecz
30. Łuniński E. — Gabriela Zapolska — Tydzień Polski 1921 nr. 51
31. Makuszyński K. — Dusze z papieru — 1911 t. I
32. Makuszyński K. — Gabriela Zapolska — Rzeczpospolita 1921 nr 346
33. Merwin — Ze wspomnień o polskim Zoli — Kurier Warszawski 1921. 24. XII
34. Naglerowa H. — Sceny widzenia Zapolskiej — Gazeta Polska 1932. 4. XII
35. Natanson W. — Warszawskie wieczory teatralne — Czas 4. III i 12. III 1938 r.
36. Nowaczyński A. — Wodzirej — Życie krakowskie 1897 nr. 4
37. Piotrowski G dr — Zola i naturalizm — Lwów 1900
38. Potocki A. — Polska literatura współczesna — 1911—12 t. I i II
39. Rybarski J. — Przedmowa do powieści G. Zapolskiej „Rajski ptak" 1919
40. Słonimski A. — Panna Maliczewska w „Ateneum" — Wiadomości literackie 1932 nr. 9
41. Słonimski A. — Teatr aktora — Moralność pani Dulskiej — Wiadomości literackie 1934 nr. 41
42. Szyjkowski M. — Dzieje komedii polskiej w zarysie 1921
43. Walicz F. — Brewiarzyk kobiety — 1924 wyd. Sapho
44. Wierczyński-Vrtel — Bibliografia literatury polskiej za r. 1922
45. Winnicka-Huszcza H. — Teatr Gabrieli Zapolskiej a życie — Kobieta Współczesna 1930 nr. 33
46. Zapolska G. — Geneza powieści — Kurier Warszawski 1907 nr. 1
47. Zyzma — Naturalizm w naszej literaturze — Przegląd literacki dod. do Kraju — Petersburg 1888

Jan Zygmunt Jakubowski

ZE STUDIÓW NAD TWÓRCZOŚCIĄ STANISŁAWA WITKIEWICZA

(ORYGINALNOŚĆ RODZAJOWA DROBNYCH UTWORÓW ST. WITKIEWICZA)

„Trudno jest dziś zdobyć się na sąd obiektywny o Stanisławie Witkiewiczu. Zawdzięczamy mu wszyscy zbyt wiele" — pisał przed przeszło trzydziestu laty Stanisław Brzozowski,[1]) stwierdzając dalej, że „Witkiewicz jest u nas najwybitniejszym przedstawicielem samoistności kulturalnej sztuki, najszerszym, najjaśniejszym z umysłów, zajmujących się nią u nas... pisarzem, w którym najsilniej i najszlachetniej do głosu dochodzi samoistność kulturalna naszego narodu". [2])

Ta trudność sklasyfikowania i wartościowania spuścizny twórczej autora „Na przełęczy" nie jest łatwa do opanowania i w chwili obecnej. Wypływa ona przede wszystkim z niezwykłego bogactwa i różnokierunkowości prac i zainteresowań Witkiewicza. Nie sposób tę bujną indywidualność twórczą zamknąć w określone ramy specjalnej dziedziny. Nie mieści się ona bez reszty w żadnej. Imponuje natomiast rozpiętością i ważkością osiągnięć w każdej. Wielość uzdolnień twórcy łączy się bowiem z rzetelnością wysiłku i głębokością zdobyczy obiektywnych. Twórczość Witkiewicza ogarnia: malarstwo (kilkadziesiąt obrazów, prace rysunkowe i ilustracje), krytykę artystyczną i literacką (Sztuka i krytyka u nas), obszerne monografie wybitnych malarzy (Aleksander Gierymski, Juliusz Kossak, Jan Matejko), szereg prac z pogranicza estetyki, psychologii, socjologii i etyki (Dziwny człowiek, Chrześcijaństwo i katechizm, Bagno, Po latach), wrażenia i obrazy z Tatr (Na przełęczy, Tatry

---

[1]) St. Brzozowski „Dzieła wszystkie" t. IV Warszawa 1936 str. 151 (artykuł o Witkiewiczu ukazał się początkowo we „Współczesnej Krytyce literackiej w Polsce", Stanisławów 1906 r.

[2]) Tamże, str. 155

w śniegu, nowele z cyklu Z Tatr), wreszcie przekłady w gwarze góralskiej (Tołstoj, Kwiatki świętego Franciszka z Asyżu).

Klasyfikacja i ocena całej twórczości Witkiewicza należy do historyka kultury. Poszczególne jej działy wymagają jednak opracowań specjalisty.

Na taką pracę czeka Witkiewicz—malarz, Witkiewicz—krytyk o okresu „Wędrowca", autor przełomowej w swoim czasie książki „Krytyka i sztuka u nas", następnie niestrudzony propagator wartości „stylu podhalańskiego", wreszcie Witkiewicz—pisarz.

W literaturze krytycznej o Witkiewiczu, dość zresztą ubogiej, przeważają prace o charakterze ogólnikowym, natchnięte raczej szlachetnym entuzjazmem i uznaniem wielkości Witkiewicza aniżeli pasją badawczo-naukową. Najpoważniejszą pozycją jest tu niewątpliwie monografia Kazimierza Kosińskiego. [1]) Książka ta omawia kolejno życie, estetykę, poglądy społeczne, polityczne i religijno-moralne Witkiewicza, zostawia jedynie bez oświetlenia Witkiewicza—malarza. Oparta w wielu wypadkach na materiale rękopiśmiennym (listy, niewydane dzieła) monografia Kosińskiego daje głęboką syntezę twórcy i człowieka.

Nastawienie tej pracy jest wyraźnie ideologiczne. W twórczości pisarskiej Witkiewicza szuka Kosiński przede wszystkim zawartych w niej wskazań etycznych, społecznych i narodowych. „Był Witkiewicz jednym z najszlachetniejszych nauczycieli narodu, jego idee i myśli wychowały pokolenie, któremu danem było zdobyć w następstwie niepodległość Polski...", [2]) „Z pism Witkiewicza bije też potężna idea wielkości Polski..." [3]) — zacytowane zdania najlepiej określają tendencję badawczą Kosińskiego. Występuje ona zresztą wyraźnie w wyznaniu samego autora, który nazywa swą książkę „próbą charakterystyki człowieka i myśli". [4])

O Witkiewiczu jako człowieku, o jego poglądach etycznych, estetycznych, politycznych, społecznych mówią też

---

1) Kazimierz Kosiński, Stanisław Witkiewicz, Warszawa 1928.

2) Ibid. str. 6.

3) Ibid. str 6.

4) Ibid. str. 5.

przede wszystkim inni komentatorzy. W przygodnych głosach krytyki i we wspomnieniach zdaje się nawet często na plan pierwszy wyrastać nie osobowość Witkiewicza zobiektywizowana w twórczości, ale wyrażona w oddziaływaniu osobistym, w żywym słowie. Adam Grzymała Siedlecki pisze wręcz o „poczcie niezapisanych dzieł: w nieskończonych monologach, które z dziesiątkami bliskich sobie ludzi snuł w zimowe tatrzańskie wieczory“.[1] Witkiewicz już za życia stał się legendą. „Tak siedząc w Zakopanem — pisze Orkan [2] — w ślimakowej izbie na Krupówkach, jak pająk z bajki pod strzechą, gdy przesuwała się przed nim cała niemal Polska, szli doń, jak do proroka, ludzie-sprawdzał, obserwował, przezierał spod swej strzechy całą gamę dusz i charakterów. Uczył siebie i drugich — z księgi, dla niewielu dusz prostych otwartej“. Wielkość Witkiewicza we wspomnieniach współczesnych ogniskuje się przede wszystkim w wielkości moralnej, w pełni człowieczeństwa, w zdolności inicjacyj i zapłodnień duchowych, jakie promieniowały z bogatej osobowości. W tych wspomnieniach zdaje się Witkiewicz być najszlachetniejszym mistrzem, który z bezinteresowną hojnością obdarza uczniów plonem swych doświadczeń i przemyśleń życiowych w dumnym przeświadczeniu, że obdarzenie innych nawet najintymniejszymi i najcenniejszymi myślami nie zubozy dającego. Z głęboką wdzięcznością wspomina Stanisław Pigoń Witkiewicza jako jednego z nielicznych „moich prawdziwych nauczycieli życia“ [3], z pełną afirmacją pisze o Witkiewiczu Stefan Żeromski w listach z Zakopanego do narzeczonej [4], z gorącym uwielbieniem wyznaje Wł. Orkan: „O Stanisławie Witkiewiczu, z pochyleniem głowy we czci jak przed niewielu polskimi świętymi, powiedzieć trzeba: Oto człowiek wielki. Już nie w rozumieniu jednostronnie wysokim — ja-

---

1) A. Grzymała Siedlecki, Stanisław Witkiewicz, Sfinks 1915 r. Nr. VI, str. 44, 5.

2) Wł. Orkan, „Warta" (O Stanisławie Witkiewiczu), str. 88.

3) Stanisław Pigoń, Do podstaw wychowania narodowego, Kraków 1917, str. 35-6.

4) Stanisław Piołun-Noyszewski, Stefan Żeromski (dom, dzieciństwo, miłość,) Warszawa 1928, str. 259, 60, 76, 75.

ko wielki artysta, pisarz czy architekt — lecz poprostu: wielki człowiek, wielki budowniczy życia".[1]

We wspomnianych sądach o Witkiewiczu ukryta jest przede wszystkim ocena głębokiej osobowości człowieka, który emanował swoją wartością osobistą, kontaktem bezpośrednim, żywym słowem, przykładem osobistym, stał się legendą o charakterze niemal sokratesowskim.[2]

Niewątpliwie interesujący to temat dla socjologii literatury, która w zakres swych badań włącza historię życia legend wielkich twórców.

Badanie owej legendy, pisanie o Witkiewiczu, pięknym i głębokim człowieku, jakby na marginesie jego twórczości pisarskiej, a choćby w oparciu o jego żywe słowo, osobiste oddziaływanie, poglądy społeczno-polityczne, nie stwarza jeszcze dostatecznie wystarczających podstaw do klasyfikacji i wartościowania witkiewiczowskiej spuścizny literackiej. „Czarowne słowo rozwiało się i przepadło wraz z tym bezcennym człowiekiem" pisał po śmierci Witkiewicza Żeromski[3], wdzięczny słuchacz wielu zakopiańskich gawęd Witkiewicza, stwierdzając w ten sposób prawdę odwiecznej tragedii bogatej osobowości twórczej, która wielu swych najcenniejszych prawd nie zdoła przekazać w nieprzemijalnych kształtach.

Został jednak konkret w formie dzieł pisarza, jedynie obiektywna treść, która podlega badaniu.

Celem pracy, którą rozpocząłem od stwierdzenia trudności w klasyfikowaniu i wartościowaniu spuścizny Witkiewicza, jest zbadanie drobnej zaledwie części spadku pisarskiego, kilku utworów zawartych w cyklu Z Tatr. Jeśli bowiem, jak wspomniałem, całą twórczość Witkiewicza potrafi najlepiej, ująć w kategorie właściwe raczej historyk kultury — to przecież znaczna jej część wymaga najpierw pracy specjalnie badacza utworów literackich. Do takich utworów należy zaliczyć przede wszystkim dzieła o Kossaku, Matejce i Na przełęczy.

Ten charakter zdają się posiadać bez zastrzeżeń utwory z cyklu Z Tatr. Pisano o nich bardzo ogólnikowo, z tym

1) Wł. Orkan, Warta, str. 88

2) Tamże.

3) Stefan Żeromski, Elegie, Warszawa 1928, str. 167.

charakterystycznym dla całej literatury o Witkiewiczu nastawieniem ideologicznym. Podkreślano przede wszystkim poglądy etyczne i społeczne Witkiewicza zawarte w tym zbiorze, głębokość refleksyj i uwag autora. Struktura i styl tych utworów zostały potraktowane tylko mimochodem. Nieco dokładniej pisał jedynie Ignacy Matuszewski[1]): „Nie należy mniemać, że książka „Z Tatr" jest tylko zbiorem aforyzmów i roztrząsań. Nie. Witkiewicz myśliciel uzupełnia tylko Witkiewicza artystę, który tworzy skończone i plastyczne figury ludzkie na tle życia góralskiego". Ale i Matuszewski przeszedł mimo interesującej kwestii rozważenia tych utworów jako odrębnych całości artystycznych, nie rozwinął zagadnienia skojarzenia motywów, zespolenia elementów dynamicznych i statycznych itp. Nie wyjaśnia bowiem sprawy taki wniosek: „A oryginalność i wielkość talentu Witkiewicza leży właśnie w tym, że materiał logiczny, rozumowy, oraz moralno-społeczny są tak ściśle spojone ze stroną estetyczną, że nie wywołują żadnego rozdźwięku".[2])

Utwory z cyklu Z Tatr w spuściźnie pisarskiej Witkiewicza, w której przeważa krytyka artystyczna i oryginalnie pojęta publicystyka, są czymś niezmiernie charakterystycznym, wyjątkowym i jedynym ze względu na odrębność struktury rodzajowej.

Witkiewicz przeszedł do literatury przede wszystkim jako autor monografii artystycznych, książek o Kossaku, Matejce oraz wrażeń z Tatr — Na przełęczy, książek o budowie bardzo swobodnej, trudnej do ujęcia w schemat sprecyzowanego rodzaju literackiego. Wspomniane dzieła przypominają swoją budową raczej pewnego rodzaju gawędy w których stosowane są bardzo niewymyślne środki konstrukcyjne i panuje często swobodna dygresja.

Nowela w swej budowie jest zaprzeczeniem tej swobody konstrukcji, tak charakterystycznej dla twórczości pisarskiej Witkiewicza. Stąd pierwsze zadanie — próba klasyfikacji rodzajowej utworów

---

1) Ig. Matuszewski, Sfinks 1908 str. s. 141.

2) Tamże.

zamieszczonych w cyklu Z Tatr, a określanych zwykle mianem nowel,[1]) konieczność rozważenia ich konstrukcji.

* * *

Określenie rodzaju literackiego utworu nie ma nic wspólnego z jakąkolwiek tendencją normatywną; jest wyrazem dążności poznawczej, nie wyrazem wartościowania. Stwierdzenie kształtów rodzajowych konkretnego utworu nie oznacza przypisywania mu tej czy innej wartości. Nie sposób jednak poznać istoty dzieła literackiego bez ujęcia jego linii rodzajowych.

Pojęciem rodzaju operujemy bardzo często, zwłaszcza jako pojęciem pomocniczym, ale poznanie i określenie istoty rodzaju literackiego jest wyraźnie zaniedbane; wiedza w tej dziedzinie poetyki w znacznej mierze jest przestarzała. Stwierdzają to współczesne najgłębsze badania z teorii literatury. „Zagadnienie rodzajów literackich we współczesnej nauce nie tylko nie jest rozwiązane, ale nawet nie jest przygotowane do pozytywnego rozwiązania. Badacz dzisiejszy musi sam obserwować, sam zbierać materiały, które są w stanie surowym, musi wyłuskiwać ziarna z ujęć i wypowiedzeń jednostronnych i doraźnych".[2]) Stąd konsekwentny wniosek i postulat: „Trzeba zerwać z bezkrytyczną niechęcią dla pojęcia rodzaju literackiego lub z obojętnością względem jego bezspornej wartości i prawdy i poświęcić nieco wysiłków *ustaleniu już nie tylko istoty ogólnego rodzaju literackiego, lecz i jego poszczególnych odmian*".[3])

Ten brak ustalonych podstawowych pojęć, terminów i kryteriów daje się bardzo dotkliwie odczuwać, kiedy próbujemy klasyfikować dokładniej utwory należące do wielkiej klasy rodzajów powieściowych, kiedy ze względu na interesującą nas kwestię pragniemy ustalić linie rodzajowe utworów Witkiewicza określanych bibliograficznie jako *nowele*.

---

[1]) Korbut w bibliografii, Kosiński K. w monografii, także przygodni krytycy (Matuszewski, Grzymała Siedlecki i inni).

[2]) *Stefania Skwarczyńska*, O istocie i istotności rodzajów literackich, Pamiętnik literacki r. 1936, 1937 i odbitka Lwów 1937 str. 1.

[3]) Tamże, str. 35

Do określenia rodzaju nowela próbowano dojść przez porównanie z powieścią. W tym porównaniu kwestią zasadniczą zdawała się sprawa rozmiaru. „Nowela — pisał A. Bem [1]) — jest w ogóle mała, niedochodząca rozmiarów książki jednotomowej, lecz barwna, potoczysta powieść...". Oczywista, że takie określenie nie pretenduje do ścisłości, podobnie jak nie doprowadziło do zupełnie przekonywujących wniosków porównanie przez E. Orzeszkową [2]) odmiennej kompozycji powieści i noweli.

Ostatnimi próbami określenia istoty noweli są prace prof. E. Kucharskiego [3]) i J. Putramenta [4])

Ten ostatni, rozpatrując poglądy Müller-Freienfelsa, Ejchenbauma i innych, dochodzi do ustalenia czterech podstawowych cech noweli: krótkość, jedność zdarzenia, ciążenie ku zakończeniu i konkretność.

E. Kucharski wyprowadza nowelę z żywego opowiadania, z konkretnej sytuacji życiowej. Za zasadnicze cechy noweli uważa: „ograniczenie jej trwania, jej ograniczony czas strukturalny" [5]), przewagę treści zmiennych nad statycznymi. Kucharski podkreśla w noweli wielką rolę dynamiki („szczyt dynamiczny"), kładzie nacisk na „wynik ostateczny". Nacisk położony przez Kucharskiego na treściach zmiennych w noweli prowadzi do postulatu ograniczenia wszelkich elementów ubocznych o charakterze statycznym. W ujęciu autora brzmi to bardzo zdecydowanie: „Wszelkie opisy przyrody czy obrazy życia, wnikliwe analizy stanów duchowych czy sytuacji życiowych, wszelkie subtelne konstrukcje lub rozważania problemów moralnych — odczuwamy zawsze, nawet gdy są dla siebie bardzo udałe, jako pozycje pisarskie zmarnowane, bo podane w niewłaściwym czasie i na niewłaściwym miejscu" [6]). Takie stanowisko doprowadza Kucharskiego w konsekwencji do swoistego przewartościowania utworów uznanych powszechnie za nowele.

---

1) A. Bem, Teoria poezji polskiej, Petersburg, 1899.

2) E. Orzeszkowa, Pamiętnik literacki 1913.

3) E. Kucharski, Poetyka noweli, Pamiętnik literacki 1936, zeszyt 2.

4) J. Putrament, Struktura nowel Prusa. Wilno 1936.

5) E. Kucharski op. cit.

6) Tamże, str. 318.

(Miana noweli odmawia np. Kucharski znanemu utworowi K. P. Tetmajera — Ksiądz Piotr.)

To zbyt może eksluzywne stanowisko jasno przecież wskazuje na istotę rodzaju — nowela, odgranicza go wyraźnie od pokrewnych rodzajów, jak opowiadanie, obrazek, szkic powieściowy, anegdota, reportaż i t.p.

Niewątpliwie słusznym wydaje się nacisk położony przez Kucharskiego na „czynniku ostatecznym" (podkreślają go i inni — Tomaszewski w swej poetyce pisze: „Zasadniczą cechą noweli jako rodzaju jest dobitne zakończenie") [1], podobnie, jak nie budzi zastrzeżeń twierdzenie o ograniczonym czasie strukturalnym noweli (choć stwierdzenie to posiada raczej charakter popularnej orientacji o problematycznej użyteczności w badaniach naukowych). Pewien niepokój natomiast budzą kategoryczne uwagi o zbędności „wszelkich opisów przyrody", analizy stanów uczuciowych itp. — słowem jakby wyrugowanie motywów statycznych. A może nasunęłaby się tu raczej koncepcja pewnych typów nowel, które posiadając zasadnicze cechy gatunkowe — jak ograniczony czas, pewien szczyt dynamiczny, jedną górującą sprawę — mogą się mimo to bardzo w strukturze różnić, ciążyć ku większej dynamice dramatycznej lub odwrotnie — odznaczać się dużą ilością treści statycznych, opisowych [2])

Jak na tle tych rozważań o istocie noweli przedstawiają się utwory Witkiewicza z cyklu Z Tatr? Wydaje się, że dość opornie mieszczą się one w rodzaju noweli. Odpowiedź przyniesie zresztą ich opis.

* * *

Wśród ośmiu utworów zamieszczonych w cyklu Z Tatr znajdują się: 1) przekłady na gwarę góralską (kwiatki Świętego Franciszka z Asyżu i Cem ludzie zyjom Lwa Tołstoja), 2) Opowiadanie Sabały, przypominające fragmen-

---

[1]) B. Tomaszewski, Teoria literatury, Poznań, 1935 str. 219.

[2]) Putrament za przykładem Müllera-Freienfesa i Eichenbauma, odróżnia nowelę-intrygę o przewadze elementów opowiadania, dynamicznych i nowelę szkic — z większą ilością elementów opisowych, statycznych. „Struktura nowel B. Prusa", str. 15.

ty opowiadań legendarnego dziś bajarza góralskiego zanotowane w Na przełęczy, 3) bajka w gwarze góralskiej pt. Ojciec Nędza, oparta, jak zapewnia autor, na opowiadaniu rzeźbiarza Cypriana Godebskiego (bajka jest poprzedzona wstępem — komentarzem, rozważaniami pisarza nad gwarą góralską „...klejnotem, który znaleźli u górali ludzie z dolin...") [1], 4) opowiadanie z życia „zbójnika" pt. „Na umarcie", które autor nazywa „fragmentem", 5) trzy utwory, wyróżniające się rozmiarami (w sumie dwie trzecie objętości całego zbioru) — Wojtek Gandara, Jędrzej Cajka, Zośka Galicka — strukturalnie najbardziej ciekawe, wiążące pewną fabułę z wyraźną problematyką moralną.

Co łączy te utwory o tak odrębnej strukturze i treści w jednym zbiorze? Swoistą wymowę posiada tu skromny tytuł: Z Tatr. Utwory zawarte w tym zbiorze pochodzą z lat 1891 — 1907 — z okresu głębokiego związania się Witkiewicza ze światem tatrzańskim, który odegrał w jego życiu i twórczości bardzo poważną rolę, wyzwolił w nim nowe siły duchowe, zapłodnił do najpiękniejszych osiągnięć twórczych. W tym okresie powstają przecież najlepsze książki i obrazy Witkiewicza, kształtuje się idea stylu zakopiańskiego, który w koncepcji autora Na przełęczy miał stać się czynnikiem odrodzenia kultury całego narodu, dojrzewają wówczas najpełniej poglądy moralne i społeczne Witkiewicza. Tak pozornie niewiele mówiący tytuł Z Tatr — to dla Witkiewicza symbol całego kawału życia, najgłębiej i najpiękniej spotęgowanego. Utwory spięte tym tytułem mają też w większości powtarzające się motywy (jak np. uwielbienie potężnej przyrody tatrzańskiej, wyzwalającej z człowieka ukryte siły duchowe, tęsknotę do swobody, zachwyt nad gwarą góralską, mają też wspólny klimat duchowy — prostą, ale surową problematykę moralną.

W rozważaniach naszych zostawiamy na uboczu kwestię przekładów. Dobór ich, zauważmy mimochodem, świadczy o charakterystycznych zainteresowaniach Witkiewicza, które nadały pewien ton całemu zbiorowi Z Tatr. Opowiadanie

---

[1]) Stanisław Witkiewicz, Z Tatr, Lwów, 1907 r. str. 71. (Dalsze cytaty według tego wydania).

Tołstoja[1]) streszcza swój najgłębszy sens w słowach św. Jana użytych przez autora jako motto: Najmilejsi, miłujmy się zobopólnie, bo miłość jest z Boga. I każdy, co miłuje, z Boga jest urodzony i ma Boga". (str. 27) W tej samej aurze uczuciowej tkwią i kwiatki św. Franciszka. Tłumaczenie ich wyrosło z głębokiego kultu, jaki Witkiewicz miał dla świętego z Asyżu.[2])

Bez szerszego komentarza zostawiamy również Opowiadanie Sabały, Na umarcie i Ojciec Nędza. Opowiadanie Sabały — to próba zanotowania w najwierniejszej formie gawędy góralskiego Homera — tak Witkiewicz nazywa Sabałę, podziwiając jego kunszt narracyjny, zwięzłość, siłę, obrazowość i humor.[3]) Z tych samych zainteresowań Witkiewicza gwarą podhalańską wyrosło i powtórzenie opowiadania zasłyszanego od Godebskiego — Ojciec Nędza. Na umarcie — powstało z ducha opowiadań Sabały (postać „zbójnika" Samka). Uderza tu brak tak charakterystycznych dla Witkiewicza uwag i refleksyj, ton epicko zobiektywizowany. Te uwagi i refleksje nadają natomiast swoisty charakter pozostałym utworom (Zośka Galicka, Jędrek Cajka, Wojtek Gandara), które mają stać się tematem naszych ściślejszych rozważań.

Te utwory są jakby „wypadem" Witkiewicza, jedynym zresztą w całej twórczości pisarskiej, w dziedzinę beletrystyki.[4])

* * *

Z omawianych utworów najważniejszy jest Wojtek Gandara. Pierwsza jego część powstała w 1901 r., zakończenie napisał Witkiewicz w sześć lat później.

Ta rozpiętość chronologiczna rzuca ciekawe światło na charakter utworu. Fikcja została tu ograniczona do minimum.

---

[1]) W liście z 21 grud. 1892 pisał Witkiewicz — „Ja czytam Tołstoja, jedyne czytanie, które ja znoszę". (Cytuje za Kosińskim St. Witkiewicz str. 61).

[2] Kult ten przejawia się np. w Zośce Galickiej.

[3]) Z Tatr str. 72, Na przełęczy str. 184, 5, 6, (Wydanie Biblioteki Polskiej, Warszawa, bez daty).

[4]) O pomyśle Witkiewicza napisania cyklu powieści poświęconych życiu Polski od r. 1863 wspomina K. Kosiński (St. Witkiewicz, str 520) na podstawie notatki Witkiewicza i informacyj ś. p. Marii Dembowskiej.

Autor snuje rozważania na tle życia autentycznej jednostki — następnie uzupełnia je w kilka lat później, po śmierci bohatera.

Mimo autentyzmu głównej postaci, mimo sugestii tytułu elementem organizującym całość utworu nie są jednak losy bohatera.

Najważniejszy cel Witkiewicza nie ogniskuje się w dążeniu do wywołania zainteresowania losami bohatera. Nie intryga, akcja, stanowią tu elementy najważniejsze. Punkt ciężkości utworu, decydujący o konstrukcji całości, wydaje się tkwić przede wszystkim w pewnych poglądach autora, sformułowanych jako tezy, prawdziwości których mają dowodzić losy Wojtka Gandary, potraktowane jako jeden z przykładów ilustrujących prawdę życiowej filozofii Witkiewicza.

Historia Gandary, — to odzwierciedlenie skonkretyzowany w sytuacji życiowej przykład - dowód świadczący o słuszności etycznych prawd i społecznych przekonań autora. Powrócenie przez Witkiewicza do losów Gandary po jego śmierci — to nie tylko zainteresowanie dla bohatera, ale przede wszystkim jakby pewna okazja do podkreślenia raz jeszcze, rozwinięcia, wzbogacenia, zadokumentowania powtórnie własnych poglądów na życie.

Zasadniczymi elementami strukturalnymi (z dość wyraźną odrazu przewagą) są tu: poglądy etyczne i społeczne Witkiewicza wypowiedziane bezpośrednio — pewna jego własna filozofia życiowa — i momenty fabularne, wiążące wypadki według wewnętrznego związku, losy Wojtka Gandary. Sposób zespolenia tych elementów, ich wewnętrzne wzajemne ustosunkowanie tłumaczy charakter utworu, decyduje o jego rodzaju literackim. W sposobie łączenia tych elementów strukturalnych odzwierciedla się też najlepiej osobowość twórcza Witkiewicza.

Utwór rozpoczyna się od postawienia pewnych tez treści etycznej i społecznej. Pierwsza z nich (sam początek utworu) brzmi następująco: „Dusza ludzka w swojej zasadniczej treści jest jednaka, we wszystkich warstwach społeczeństwa. Na najwyższych i najniższych szczeblach hierarchii społecznej, władają ludźmi te same uczucia, dążenia i po-

żądania, a najbiedniejszy obdartus różni się od najpotężniejszego arystokraty, tylko cienką warstwą zewnętrznej powłoki, wytworzonej przez nieraz czysto materialne wpływy warunków życia". (Str. 89.) Ta teza o pokrewieństwie zasadniczych treści duszy ludzkiej bez względu na nierówności społeczne uzupełniona jest drugą tezą: duszę prostego człowieka w całej głębokiej, podstawowej wartości poznajemy wówczas, gdy ujawia się ona w niezależności, w swobodzie, bez nieufności, jaką zwykle zdradza w stosunku do warstw stojących wyżej w hierarchii społecznej.

Taką duszą chłopską, ilustrującą niejako słuszność założeń autora, jest dusza Gandary, mająca się ukazać w całej szczerości, wyzbyta obawy przed „panem".

„Takim właśnie jest Wojtek Gandara" — pisze Witkiewicz (str. 91), gdy na wstępie utworu wysunął wspomniane tezy.

Od tego stwierdzenia, nawiązującego do fabuły, rozpoczyna się swobodny tok narracji zorganizowany w określonym miejscu i czasie, skupiający zainteresowanie na losach bohatera. Fabuła nie jest skomplikowana. Wojtek Gandara był pełnym życia góralem. Ożenił się i „miał zacząć gazdować na „przyżenionym" gruncie, kiedy najniespodziewaniej pokazało się, że Wojtek ma niesłychanie pilne interesa w ... Mantui..., że musi spieszyć bronić swoich gruntów w okolicach Solferino w Magenty" (str. 91, 2.). Po powrocie z wojny austriacko-włoskiej Gandara wrócił do rodzinnego Murzasihlu i „jął się gazdostwa, które mu jak cudowny raj śniło się przy obozowych ogniskach, wśród nocnych patroli i samotnych stanowisk w łańcuchu straży" (str. 93.).

Życie Gandary potoczyłoby się dalej normalnym tokiem bytowania przeciętnego gazdy, gdyby nie wypadek. W zatargu z sąsiadami Wojtek został ciężko poraniony. Przyszła choroba, a kiedy Gandara wstał, był już innym człowiekiem, nawpół obłąkanym. U schyłku swego życia stał się on bezdomnym nędzarzem. Obłąkanie Gandary polegało na przekonaniu, że jest, mimo oczywistej nędzy, w dalszym ciągu bogatym gazdą. Do końca dni swoich nie przestał Gandara wierzyć w realne posiadanie ojcowizny. I ta wiara nawpół obłąkanego górala staje się przedmiotem rozważań Witkiewicza, kiedy zapoznał czytelnika z faktami poprze-

dzającymi chorobę Gandary. Fabuła, zorganizowanie wypadków związanych z życiem bohatera, została zamknięta w zwięzłym opowiadaniu. Na plan pierwszy po krótkiej przewadze elementów dynamicznych występują elementy statyczne, opis stanu duchowego bohatera, aby w końcu ustąpić miejsca elementom wyraźnie poza nowelistycznym — uwagom o charakterze etycznym i socjologicznym natury ogólnej, rozrastającym się do rozmiarów niemal odrębnego traktatu w drugiej części utworu.

W strukturze utworu uwagi te odgrywają rolę niejednakową. Przede wszystkim tłumaczą one czyny i myśli bohatera: „Ta wiara, że ojczyzna jeszcze wciąż do niego należy, wraz z całym Zakopanem, wiara, która się miesza z zupełną świadomością istotnego stanu rzeczy, a pomimo to nie ustępuje, nie rozwiewa się i stanowi fikcyjny, ale dla Wojtka najrzeczywistszy świat istnienia, ciągle pokrzepiająca myśl o takim raju gazdowskim; wiara w ziemię obiecaną, która jest istotną dźwignią każdej ludzkiej nadziei, ta wiara, która wydaje się ludziom, patrzącym z boku obłędem, — jest jasną treścią życia Wojtkowego, bez niej byłby rzeczywistym dziadem, spadłby na samo dno nędzy, na żebraninę, bez żadnych złudzeń i godności życia". (str. 96).

W zacytowanym przykładzie jest jedno zdanie, które świadczy o tym, że dygresjami, pewnymi aforyzmami autor nie tylko tłumaczy indywidualne czyny i cechy psychiki danej postaci, ale próbuje im nadać sens ogólnoludzki, rangę najgłębszych prawd życiowych — „wiara w ziemię obiecaną, która jest istotną dźwignią każdej ludzkiej nadziei..".

Takich aforyzmów Witkiewicz nie skąpi. Np.: „Wszyscy ludzie mają takie gazdostwa w Murzasihlu, wszyscy żyją nie tym co mają, tylko tym, w co wierzą, że mogą mieć. Nie tylko jednostki, narody całe żyją taką myślą o idealnej ojczyźnie..." (str. 100) lub: „W obłędzie Wojtka każdy może się przejrzeć i zobaczyć własną duszę i własne życie". (str. 100).

Wszystkie sentencje i aforyzmy w pierwszej części Wojtka Gandary są mimo tendencji do uogólnień związane organicznie z tematyką utworu, z charakterem głównej postaci.

W drugiej części utworu aforyzmy stają się coraz częstsze i mimo trafności (np. „Rewolucje przychodzą zawsze za późno i dlatego są tak straszliwe w działaniu" str. 134) nie wiążą się z zasadniczą fabułą utworu, rozrastają się natomiast, jak wspomniałem, do rozmiarów odrębnej rozprawy. Raz jeszcze podkreśla Witkiewicz zasadniczą tezę, jaką postawił na wstępie utworu, że wszyscy ludzie w najgłębszej swej istocie są związani sankcją głębokiego człowieczeństwa, że pewna zewnętrzna powłoka zakrywa nam często prawdę — istotę duszy ludzkiej, że wartość człowieka należy mierzyć nie tym, co on posiada, ale tym, czym on jest. Ta zasadnicza teza ulega pogłębieniu w żarliwej tęsknocie autora do spotęgowania wartości ludzkiego życia, w głębokiej wierze w potęgę ducha:

„Istotę człowieka poznaje tylko ten, kto umie czcić geniusz w dziecku, kto w głębi duszy ludzkiej potrafi dojrzeć utajoną moc czynów nie spełnionych, kto w nieśmiałym szepcie duszy, ledwie budzącej się do życia, dosłyszy szum wichru myśli wieszczów, kto na wątłych jeszcze barkach młodości dojrzy orle pióra potężnych lotów, kto w nagim nędzarzu, wyrzuconym na śmietniki odpadków ludzkich, dojrzy znamiona najwyższych pierwiastków ludzkiej godności — słowem ten, kto potrafi dotrzeć do rdzenia duszy, odartej ze wszystkich powijaków, z wszelkich zewnętrznych kryjących jej istotną treść społecznych dobytków, kto duszy tej odbierze szczudła bogactwa, nauki, społecznego znaczenia i spojrzy na nią tylko jako na splot sił, które wszystko stworzyły: wszystko tworzą, które są najpierwotniejszą przyczyną zjawisk świata ludzkiego". (str. 112).

A dalej szuka Witkiewicz przyczyn zła społecznego, rozważa zagadnienie sprawiedliwości społecznej, snują mu się myśli o zasadniczej przebudowie wychowania (nie trzeba, pisze Witkiewicz „jak dziś hodować starannie w duszach ludzkich wilka i hienę, lub oszczędnego i ostrożnego lisa..." str. 129).

W jego rozważaniach na plan dalszy usuwają się ostatecznie zagadnienia ściśle socjologiczne, przechodzą one w problematykę etyczną — w twierdzenia o konieczności przebudowy moralnej świata w duchu solidarności, rozbudzenia w człowieku uczuć altruistycznych, dostrzeżenia za-

lążków pełnego człowieczeństwa w duszy każdego. Chodzi o najgłębiej pojętą przebudowę, o najpełniejszy postęp — postęp moralny.

Tak w prostej historii nawpół obłąkanego chłopa odkrywa Witkiewicz głębokie, ogólnoludzkie prawdy; w duszy starego, znękanego przez los człowieka dostrzega istotę pełnego człowieczeństwa — tragiczną, dumną walkę z losem o prawo do własnej „ziemi obiecanej".

Sam bohater w trakcie tych rozważań usuwa się w cień. Nie o jego losy tu chodzi. Zjawi się on tylko czasem, aby w swoisty sposób „pomóc" autorowi, podeprzeć jego konstrukcje myślowe i uczuciowe. Cytuje Witkiewicz słowa Gandary, ściśle zresztą związane z własnymi wynurzeniami, aby potem dodać: „I Wojtek ma zupełną słuszność" (str. 126). Dopiero w samym zakończeniu utworu Wojtek Gandara wysuwa się znów na plan pierwszy, zyskuje rangę prawdziwego bohatera, kiedy w pięknej wizji objawia się mu prawda życia w symbolu krzyża, lasów, wody, ziemi i roli, kiedy dorasta on do zrozumienia twardej prawdy o życiu zawartej w cierpieniu, poświęceniu i pracy.

* * *

Rodzajowo Wojtek Gandara jest utworem trudnym do sklasyfikowania. Niepodobna nazwać go nowelą. Brak tak charakterystycznej dla noweli dynamiki, ciążenia ku zakończeniu; elementy statyczne górują wyraźnie nad momentami dynamicznymi; sprawa intrygi, akcja jest elementem konstrukcyjnym bardzo słabo rozwiniętym, ostatecznie ustępuje nawet zupełnie miejsca momentom prozy refleksyjnej, rozważaniom etycznym i socjologicznym.

Źródeł oryginalnej struktury Wojtka Gandary trzeba szukać w przypowieści. Takich przypowieści jest w utworze kilka. Opowiada je Wojtek jako przykłady pewnych własnych prawd życiowych. „Nie powiadaj, żeś mądry, abo mocny, aboś bogaty, bo nie wies, jako ci na końcu wyjdzie" — twierdzi Gandara (str. 107) — a nastepnie przytacza opowieść o Chrystusie, jak ukarał „hrubego" gazdę za niedbałe pochwalenie imienia Bożego, a nagrodził dobrym urodzajem biednych lecz pokornych i pobożnych chłopów.

Struktura tych przypowieści góralskich, mających swój prototyp w Ewangelii, jest bardzo prosta. Przypowieść — to swoista ilustracja pewnej prawdy życiowej. Morał zawarty w zakończeniu (czasem zjawia się we wstępie) wytycza pewien kierunek — przypowieść sugeruje prawdę w sposób obrazowy. „Takich i innych przypowieści i opowiadań — pisze Witkiewicz — umie Wojtek moc. Wszystkie są pełne prostej mądrości życia, krystalizują to wszystko, co stanowi treść pojęć i bytu chłopskiego. Wojtek nie jest takim bajarzem, który bez powodu takie rzeczy opowiada. Przychodzą mu one na myśl pod wpływem jakichś wypadków, jako konieczne kojarzenie się wyobrażeń, jako obrazowe oświetlenie jakiegoś pojęcia" (str. 109).

Wydaje się, że podobna postawa cechuje samego Witkiewicza. Taka *postawa narratora-moralisty podyktowała mu pewne konieczności w kształtowaniu materiału opowiadania.* Historia Wojtka Gandary — stała się obszerną *przypowieścią*, w której odzwierciedliła się prawda moralna. Przyszła ona jako „obrazowe oświetlenie" tendencji moralizatorskiej organizującej całość utworu, wytyczającej mu wyraźny kierunek dynamiki rodzajowej nie na linii nowelistycznej, lecz na starej drodze narracyjno-dydaktycznej *przypowieści*, jaką posługiwali się od wieków wszyscy moraliści.

* * *

Ta sama postawa Witkiewicza narratora-moralisty widoczna jest i w Jędrku Cajce i w Zośce Galickiej. Fabuła obu utworów jest bardzo prosta. Witkiewicz opowiada o sprawach niemal codziennych, daje historię nieszczęśliwego chłopa Jędrka Cajki, oświetla losy biednej dziewczyny Zośki Galickiej. Nie o zainteresowanie niezwykłością, skomplikowaniem wypadków chodzi autorowi, mówi przecież o rzeczach zwykłych, o nędzy ludzkiej, o sprawach znanych (stąd swoiste lekceważenie intrygi), a przecież wywołujących wciąż nową zadumę nad sensem istnienia, domagających się tłumaczenia (stąd dygresje, aforyzmy), wreszcie budzących pragnienie walki o przebudowę, zmianę (stąd fragmenty natchnięte pasją przekonania, wyraźnie, bezpośrednio sformułowaną tendencją).

Struktura Jędrka Cajki i Zośki Galickiej jest jednak mimo zasadniczo tej samej postawy narratora-moralisty odmienna. Inny jest sposób organizowania elementow konstrukcyjnych. Silniej dochodzą do głosu elementy ściślej narracyjne. Wypływa to niewątpliwie z faktu ograniczenia przez Witkiewicza problematyki etycznej utworu do jednej zasadniczej sprawy. Podstawą utworu staje się jeden główny problem. Wokół niego zorganizowana jest ściślej fabuła, on jest soczewką skupiającą promienie, tak skłonne zazwyczaj u Witkiewicza do rozproszenia. W Wojtku Gandarze takich problemów było kilka. Prosta fabuła — nieszczęście Wojtka — nie mogła stać się ściśle nowelistycznym wykładnikiem bogatej problematyki etycznej i socjologicznej. Elementy prozy refleksyjnej przerosły momenty fabularne. W Jędrku Cajce i Zośce Galickiej opowiadanie staje się bardziej „jądrowe".[1]) Witkiewicz moralista zostaje tu tym samym gawędziarzem, pochylającym się z głęboką refleksją nad najprostszymi objawami życia, skłonnym do snucia uwag krystalizujących wiedzę o życiu, ale jednocześnie wyraźniej wystąpił tu talent Witkiewicza narratora-epika umiejącego ująć potężny fragment życia w tok jednolitego opowiadania.

Takim pełnym, epickim tonem rozpoczyna się Jędrek Cajka.

„W Jędrku Cajce kipiała nieokiełznana moc namiętnego życia. Jak z waru, gotującego się kotła, dobywają się gorące szumowiny i bryzgi, tak z niego, wydzierał się przez brzegi żar szalonego temperamentu, który go niósł bez pamięci za każdym wrażeniem, każdym pragnieniem, każdym celem, lub bez żadnego celu. Zdawało się, że w nim szamocze się siła, niezależna od jego woli i chęci, jakaś nierówna moc, która nim włada samodzielnie, szarpie, trzęsie, podrzuca i zmusza do tego nieustannego, bez wytchnienia, miotania się w radosnym tańcu życia. Radość przepełniała Jędrka, chociaż życie miał twarde, wypełnione ciężką walką o utrzymanie siebie i rodziny. Największą radością i dumą Jędrka były oczy." „Oczy te dopatrzyły najsłabszy ślad dotknięcia ludzkiej stopy na czarnym, suchym poroście, przy-

[1]) Por. Stefania Skwarczyńska, Teoria listu, Lwów 1938 str. 134 i nn

wartym do granitowych głazów i sięgając do krańców widnokręgu, widziały, co się dzieje w dziedzinach, ledwie majaczących w oparze oddalenia. Błądziły one po świecie widzialnym w ciągłym zachwycie, w nieustannej radości, zbliżając do Jędrka światy, zatracone w błękitnej dali...“ (str. 166)

To szczęśliwe życie Jędrka ujęte w tok ciągłego opowiadania („Tak żyły Cajki, w twardej biedzie, w ciężkim trudzie i jasnej radości, radości najistotniejszej, gdyż źródło jej było w nich samych — nie w ich życiu“, (str. 181) doznało jednak załamania. Jędrek przy wysadzaniu skały stracił wzrok — następuje „szczyt dynamiczny“ utworu — dalszą część wypełniają elementy wyraźnie statyczne. Jędrek, który „niesiony wichrem swego temperamentu“, w swym nienasyconym witaliźmie nie zastanawiał się nigdy nad „życiem i uświadomieniem swego losu“ (str. 170), poznaje teraz w chorobie, gdy los mu zakrył świat widzialny, nowe, wewnętrzne obszary życia. Jędrek, który przedtem razem z rodziną cierpiał najczęściej nędzę, może teraz, kiedy stałe się kaleką niezdolnym do pracy, żyć we względnym dostatku razem z najbliższymi dzięki miłosierdziu ludzi.

I oto Jędrek Cajka dojrzewa do prawdy — życie stałoby się piękne, gdyby ludzie nie czekając nieszczęścia stali się inni, gdyby kierowali się miłością, gdyby nie tylko w wyjątkowych momentach, poruszeni nieszczęściem, odrzucali egoizm i zawiść, ale gdyby miłość stała się chlebem powszednim.

„I Jędrek tonął w podziwie, nad tym cudnym światem, który ludzie mogą stworzyć, światem, z którego znikało wszystko to, co szarpało boleścią serca i przygniatało niewolą myśli“ (str. 204). Chodzi jednak o to, aby ludzie „ino nie cekali, jaze ocy zwypalajom!“ (str. 204).

Ten problem przekształcenia świata w duchu miłości, świata, który ludzie mogą sami stworzyć, jest elementem organizującym całość strukturalną utworu. Uwypuklają go dwa motywy — pierwszy zawarty w narracyjnej części utworu, motyw radości istnienia, tak plastycznie odtworzony w pierwszej fazie Jędrkowego życia, — drugi uwypuklony w części statycznej utworu, motyw cierpienia, które pozwala człowiekowi dojrzeć do prawdy. Wysunięcie jednego głównego problemu etycznego, który nadaje

rangę tematowi, prostej historii górala Cajki,przyczyniło się do większego skrytalizowania strukturalnego utworu. Nie brak wprawdzie odśrodkowych sił (dygresji odbiegających od jądra), ale całość wyraźniej niż Wojtek Gandara zbliża się do rodzaju noweli, jest nie tylko przypowieścią, dającą podstawę do głoszenia prawd moralnych.

Elementy fabularne są tu skonstruowane dramatycznie — najpierw obraz, ekspozycja, później moment zwrotny — utrata wzroku przez Jędrka, dalej dramatyczne napięcie walki wewnętrznej, wreszcie finał w końcowej wizji Jędrka.

Te elementy fabularne roztapiają się jednak w całości narracji, w mnóstwie uwag, dygresji, w momentach statycznych. Całość nie spełnia wielkich wymagań noweli w zakresie dynamiki. Rodzajowo leży raczej na linii opowiadania, które oświetla pewien problem moralny: jak w cierpieniu dojrzewa człowiek.

W Wojtku Gandarze fabuła była zaledwie zarysowana Historia życia Gandary ukazana została w lapidarnym skrócie. Punkt ciężkości utworu był przerzucony na bezpośrednie rozważania autora, na momenty niefabularne. W Jędrku Cajce całość była już skomponowana częściowo nowelistycznie. Ośrodkiem organizującym całość był problem — uwypuklony pewnymi motywami. Nurt opowiadania płynął pełniej, mniej był przerywany dygresjami. Ujrzeliśmy bohatera fabuły w trakcie rozrostu wewnętrznego, w dojrzewaniu do zasadniczych prawd życia.

Takie dojrzewanie wewnętrzne człowieka, ujęte w ramy biografii bohatera, jest podstawą strukturalną ostatniego z omawianych utworów — Zośki Galickiej.

Zośka — to prosta dziewczyna góralska, zepchnięta przez los na samo dno życia, od dzieciństwa spędzająca lata na „sługowaniu", żyjąca „w mrokach nędzy i nadmiernego trudu" (str. 215). Zośka jest wyzyskiwana przez wszystkich. Brak jej „świadomego egoizmu, który przeciwstawiając się egoizmowi innych, wykreśla granice wzajemnego stosunku i ustanawia poczucie osobistej odrębności" (str. 214). W żarliwej pasji pracy, w służeniu innym Zośka miała jakąś „bezosobowość, nieobecność siebie, bezbronność" (str. 215). Była nieświadomą świętą, przeniknętą pokorą wobec życia, „tą najdelikatniejszą, najskrytszą i najpiękniej-

szą z cnót chrześcijańskich" [1]) Każdy jej uczynek był przepojony tą najgłębszą cnotą w rozumieniu Maxa Schelera, która jest „jakością samej osoby, nie zaś czymś, co jest dla pewnych czynności i dzieł, ani tym mniej czymś, co jest dla użytku innych", kiedy każdy dobry uczynek „ma w sobie coś ze swobody ptaka". [2])

Nieświadoma do końca życia swej świętości, dochodzi jednak Zośka do zrozumienia pozytywnej wartości cierpienia i miłości. Tą świadomość przyniósł jej czyn gazdy Syrka, który namówił ją do kradzieży. Dziewczyna wychowana w zasadzie ślepego posłuszeństwa gospodarzowi, który w jej pojęciu zidentyfikował się niemal z Panem Bogiem, popełnia przestępstwo. Dostaje się do więzienia. Podły czyn Syrka stał się dla Zośki błyskawicą rozjaśniającą mroki życia. Zrozumiała Zośka nędzę i małość życia, przeciwstawiła mu świadomie prawo miłości. Realizacją tej zasady stało się teraz całe życie Zośki.

„Dusza Zośki była dotąd jak ocieniona mrocznym lasem, ziemia, w której leżą nasiona cudnych kwiatów, nie mogących kiełkować w mroku — przyszła burza, zwaliła czarny, porosły szarymi kołtunami i hubami las i, z odsłoniętej ziemi, porwała się ku słońcu, potężna, błyszcząca młodością, skrząca się barwą gęstwu liści i kwiatów. Zośka ujrzała ponad Syrkami — ludzkość, ponad ich interesem — miłość i w błyskawicznej chwili męczeńskiej myśli, zobaczyła wartość swojej duszy, bezwzględną wartość dla wszystkich i dla wszystkiego tego, co ona oddawała nieświadomie, nie wiedząc, co to jest warte, Syrkom i wszystkim innym ludziom, którym służyła." (str. 229, 30). I kiedy Zośka stanęła na progu więzienia przepełniła ją radość, że może twardym prawom egoizmu przeciwstawić świadomą miłość i czynne poświęcenie. „I nie była sama — dodaje Witkiewicz — szedł z nią Pan Jezus, którego obecność czuła z zupełną pewnością, i oczami pełnymi łez rozrzewnienia, obzierała się za nim" (str. 230). W więzieniu Zośka przebywała „jakby w zorzy bezwzględnego, radosnego oddania się ludziom, które ją opromieniało szczęściem" (str. 233). Służyła

---

[1]) Max Scheler, O rehabilitacji cnoty. Tłumaczyli Roman Ingarden i Stefan Kołaczkowski. Warszawa 1937. str. 7.

[2]) Tamże str. 4, 5.

wszystkim z całym oddaniem. Kiedy wychodziła z więzienia nie była sama. Niosła na ręku małą Maryśkę, córkę zmarłej w więzieniu podpalaczki. Obraz budzącej się do życia wiosny („Był maj... okwitały czeremchy, różowy obłok kwitnących jabłoni, otulał wsie i dwory, na miedzach jaśniały w słońcu białe, samotne grusze. Młody kłos płowego żyta chwiał się miękką, jedwabną falą... drzewa stały w strasznej potędze młodego życia, dźwigając na silnych ramionach ciemne, pyszne korony..." str. 235), tak harmonizujący z nowym stanem duchowym Zośki, zamkniętym w nakazie życia przepojonego miłością, skonkretyzowaną w opiece nad obcym, opuszczonym dzieckiem. („Czuła w sobie świeżą, niezmordowaną siłę, a w duszy niosła wielki, jasny, żywy spokój, zupełną pewność prawdy, zupełną zgodność swego czynu z uczuciem, świadomość swojej woli i celu życia, którym była Margośka..." str. 236) kończy pierwszą część utworu.

I tak jak w Jędrku Cajce, tak i w Zośce Galickiej po zakończeniu części narracyjnej, druga część utworu jest wypełniona przede wszystkim refleksjami wyjaśniającymi stan duchowy bohaterki, dochodzącej „do tego punktu rozwojowego, do którego doszedł Święty Franciszek". (str. 249.) Sens tych uwag uzasadnia i pogłębia prawdę duchowych przeżyć Zośki. Prawda owa, jak i w poprzednich utworach Witkiewicza, zyskuje sankcję samego autora w bezpośrednich wynurzeniach, przepojonych głęboką wiarą w słuszność głoszonych zasad moralnych. Uwagi te zadziwiają często swoją głębokością i trafnością, np. „Zośka doszła w rozwoju swojej wewnętrznej istoty do tego punktu, który cała ludzkość musi przejść, żeby móc żyć wyższym życiem, tego punktu, poza którym jest dopiero możliwy człowiek przyszłości, oswobodzony z całego ciężaru walki z lichymi instynktami, nędznymi pojęciami, oswobodzony z tego lenistwa duszy, które przełamuje teraz tym, co nazywa cnotą. Dzisiejsza cnota musi się stać powszednim, pospolitym nieuświadamianym stanem..." (str. 249), lub „Zośka nigdy nie wyrzekała i nie narzekała przed nikim. Wiedziała ona, że ten co narzeka, obciąża sumienie tego, który go słucha, obciąża, tym bardziej, im mniej można mu pomóc". (str. 256).

Obok tych charakterystycznych uwag daje Witkiewicz w drugiej części Zośki Galickiej i nowe n i c i f a b u l a r n e — historię Margośki i wychowanka Zośki Jaśka. Obie historie, choć tylko naszkicowane, rozszerzają ramy nowelistyczne utworu. Całość jest bardziej rozpięta w czasie niż dwa poprzednio utwory. Jednolita fabuła — historia życia Zośki — zostaje skomplikowana nowymi wątkami. Te nowe wątki nie stają się wprawdzie w całej pełni nowymi osiami konstrukcyjnymi, bo albo autor je niespodziewanie kończy („...A na trzeci rok Margośkę pochowali na cmentarzu — tam na Orawie...“), albo nie doprowadza do rezultatu (historia Jaśka), ale w każdym razie komplikują one ośrodek kompozycyjny. Rozpięcie w czasie, skomplikowanie wątków, rozrastanie się epizodów — wszystkie te czynniki czynią z Zośki Galickiej s z k i c p o w i e ś c i o w y.

* * *

W analizie omawianych utworów potrącaliśmy wielokrotnie o problematykę moralną i społeczną autora. Dokładne jej rozpatrzenie — to temat odrębnego studium. Nie było to jednak celem naszej pracy nawet w zakresie trzech omawianych utworów. Punktem wyjścia naszych rozważań była o r y g i n a l n a s t r u k t u r a t y c h u t w o r ó w, ich odrębność rodzajowa. Dlatego nasze zasadnicze rozważania poprzedziliśmy zwięzłymi uwagami na temat istoty rodzaju literackiego nowela — bo w zakresie tego rodzaju klasyfikowano interesujące nas utwory Witkiewicza. Nie mogliśmy jednak pominąć choćby fragmentarycznego przedstawienia zawartej w tych utworach problematyki moralnej, bo właśnie kompozycyjnie odgrywa ona wyjątkową rolę bądź w formie odrębnych uwag, często bardzo obszernych, bądź też przełamana w losach bohaterów, sugerujących swoim życiem prawdę tego samego ideału moralnego, jaki głosi autor w bezpośrednich, własnych refleksjach.

Najbardziej interesujące wydało się nam zespolenie W i t k i e w i c z a - m o r a l i s t y z W i t k i e w i c z e m - n a r r a t o r e m i wynikająca z tego zespolenia konsekwencja powstania odrębnej struktury rodzajowej, jaką przedstawiają omawiane utwory.

O szczegółach tego zespolenia wspominaliśmy kilkakrotnie w ciągu rozważań. Spróbujemy je teraz sprecyzować w końcowych wnioskach.

— — — — — — — — —

Forma literacka, jaką przedstawiają omawiane utwory Witkiewicza, wyrasta z sytuacji życiowej — zasadnicze jej zalążki tkwią wyraźnie w życiowej formie opowiadania. Witkiewicz-pisarz wyrósł z Witkiewicza-narratora, który rozsnuwa opowiadanie przed słuchaczami. W tej zasadniczej sytuacji życiowej narratora trzeba nam szukać głównych właściwości form literackich utworów autora Na przełęczy.

Wynika z niej przede wszystkim fakt odrębnego traktowania fabuły. Dla Witkiewicza fabuła jest relacją rzeczywistości. Nie zachodzi wówczas konieczność dokładnej motywacji. Narrator, rozwijający historię przed zebranymi słuchaczami, nie znajduje się w roli powieściopisarza, którego obowiązują ścisłe prawa organizowania akcji, prawdopodobieństwo realiów, wreszcie ukazanie dokładnych, umotywowanych zmian w charakterze bohatera. W konkretnej sytuacji życiowej sam narrator jest rękojmią prawdy opowiadanych spraw. Taką postawę zachowuje Witkiewicz, gdy swobodnie posługuje się dygresją, gdy szkicuje przemiany bohatera bez specjalnego przygotowania i stopniowania, gdy nie wiąże sytuacji w łańcuch przyczynowo-czasowy, ale posługuje się często charakterystyczną dla żywego narratora metodą luźnych skojarzeń.

Z życiowej formy opowiadania wyrastają i inne właściwości formalne utworów Witkiewicza — wielka rola elementów dydaktycznych, moralizatorskich, swoista degradacja intrygi, przewaga elementów statycznych nad dynamicznymi. Te właściwości formalne tłumaczą się dostatecznie przy uwzględnieniu specjalnej postawy Witkiewicza narratora.

Witkiewicz należy bowiem do typu narratora moralisty, inaczej kształtującego materiał opowiadania, aniżeli czyni to narrator o nastawieniu dynamicznym i dramatycznym, który spiętrza wypadki, wywołuje zainteresowanie przede wszystkim intrygą, organizuje całość narracji techniką dramatyczną. Dla narratora moralisty elemen-

tem dynamicznym utworu jest tendencja moralizatorska, ona organizuje fabułę, która służy przede wszystkim do sugerowania prawd moralnych. Stąd fabuła kształtuje się bądź w swoistej, rozszerzonej przypowieści (Wojtek Gandara, gdzie analiza przeżyć bohatera ilustruje jakby tezy autora), bądź w opowiadaniu o przewadze elementów statycznych (Jędrek Cajka, gdzie część pierwsza jest skomponowana nowelistycznie, ale w drugiej części zyskują wyraźną przewagę momenty refleksyjne), bądź w szkicu powieściowym (Zośka Galicka, gdzie pewna prawda moralna realizuje się w całym życiu jednostki, a nie tylko w jednym zdarzeniu).

Z sytuacji życiowej narratora-moralisty wyłania się dynamika rodzaju. Nowele konstruowane raczej techniką dramatyczną nie leżą na tej linii rodzajowej. Utwory Witkiewicza nie są nowelami sensu stricto. W tym stwierdzeniu nie tkwi, oczywista, jakaś tendencja wartościująca. Chodziło nam w rozważaniach o podkreślenie prawdy rodzajowej utworów Witkiewicza, o stopień ich oryginalności rodzajowej ukształtowanej z żywego kontaktu z życiem — z życiowej formy opowiadania. Może te spostrzeżenia rzucą również ciekawe światło i na strukturę innych utworów Witkiewicza, których klasyfikacja natrafia na trudności, gdy chcemy je umieścić w ustalonych schematach. Witkiewicz-pisarz ma śmiałość chodzić nieutartymi śladami, nie liczyć się z kanonem. Stąd kłopotliwa sytuacja badacza klasyfikującego spuściznę Witkiewicza. Na przełęczy np. — to przecież nie tylko reportaż z wycieczki, obrazy z Tatr! Książki o Matejce, Kossak, Gierymskim — nie mieszczą się w ramach zwykłej monografii artystycznej czy t. zw. „studium"!

Zrodzone w rytmie życiowych potrzeb utwory Witkiewicza w swoich oryginalnych liniach rodzajowych zdają się świadczyć o śmiałości autora, który swą bujną twórczością ogarnął tak różnorodne dziedziny kultury i na każdej wycisnął trwały ślad, czy jako malarz i krytyk artystyczny, czy jako propagator stylu podhalańskiego, czy jako głęboki pisarz-moralista, czy wreszcie swoją sokratesowską osobowością, gdy nauczał całą czującą i myślącą Polskę, która schodziła się do jego zakopiańskiej chaty.

Wilhelm Fallek

Z DZIEJÓW SCENY ŁÓDZKIEJ

TEATR ALEKSANDRA ZELWEROWICZA W ŁODZI W R. 1920/21)

UWAGI WSTĘPNE

Aleksander Zelwerowicz dwukrotnie był dyrektorem Polskiego Teatru w Łodzi, a mianowicie od roku 1908 do 1911 i w roku 1920/21.

Studium o pierwszej dyrekcji wydrukowaliśmy w „Pracach polonistycznych" w r. 1937.[1] Niniejszy szkic sprawozdawczy poświęcony drugiej dyrekcji Zelwerowicza ukazuje się właśnie, gdy mija 30 lat od objęcia przezeń kierownictwa naszej sceny.

Niemało kłopotu sprawiają źródła. Ani bowiem dyrekcja teatru, ani Komisja Teatralna, ani Magistrat nie przechowali tak cennych dokumentów, jak afisze, egzemplarze sztuk z uwagami reżysera i jego skreśleniami; nie ma nawet spisu aktorów i ich gaż, ani wykazu frekwencji!...

Brak tych dokumentów utrudnia niewątpliwie poznanie łódzkiej kultury teatralnej w całym jej zasięgu.

Są jednak na szczęście mimo to dość obfite źródła, które pozwalają dość dokładnie odmalować blaski i nędze dyrekcji Zelwerowicza, opisać historię Komisji Teatralnej i wszystkiego, co tylko ma związek z teatrem w sezonie 1920/21.

W szkicu naszym korzystaliśmy głównie z roczników trzech dzienników: „Rozwoju", „Kuriera Łódzkiego" i „Głosu Polskiego". Dwa czasopisma są nieosiągalne. „Łodzianin", tygodniowy wówczas organ P.P.S., wychodzi od 1905 roku

[1]) Fallek Wilhelm, Scena łódzka pod dyrekcją Aleksandra Zelwerowicza (karta z dziejów teatru łódzkiego, 1908—1911) w „Pracach Polonistycznych", Łódź, 1937, od str. 197—246.

w Łodzi; w Miejskiej Bibliotece Publicznej są roczniki dopiero od r. 1924—1931. „Pracy” Biblioteka ta w ogóle nie posiada i nigdzie jej dostać nie można. Nadto badaliśmy akta w Archiwum Miejskim.

Niech mi wolno podkreślić, że zarówno Miejska Biblioteka jak i Archiwum Akt Dawnych m. Łodzi bardzo na rękę idą pracownikom naukowym. Za tę życzliwość pozwalam sobie serdecznie instytucjom tym podziękować.

I.

INAUGURACJA SEZONU

Dyrektor teatru łódzkiego p. Franciszek Rychłowski, który bezpośrednio przed p. Zelwerowiczem od r. 1918/20 kierował tutejszą sceną nie znalazł łaski w oczach prasy ani publiczności.

Objął dyrekcję po usunięciu okupantów z Łodzi.

„Pomimo wystawiania co tydzień sztuk nowych, wśród których widzieliśmy nader aktualną „Politykę“ W. Perzyńskiego, „Pana posła“ Fijałkowskiego, „Bez tarczy“ J. A. Hertza i in., pomimo, że od czasu do czasu zjawiały się nazwiska: Słowackiego („Balladyna“, „Ksiądz Marek“) i Fredry („Zemsta“, „Śluby panieńskie“), a na występy przyjeżdżali: Węgrzyn, Szyllinżanka, Junosza-Stępowski, Duninówna, Mirska, Mrozińska, — sala teatralna świeciła pustkami i jedynie gościnne występy Ludwika Solskiego i Wandy Siemaszkowej zainteresowały publiczność, liczniej, niż zwykle zapełniającą wówczas widownię („Kurier Łódzki“, 8/III. 1920).

Zdecydowanie ujemna opinia prasy, a w pewnej mierze może i pustki w teatrze są dowodem, że teatr Rychłowskiego istotnie stał na niskim poziomie.

Dyr. Zelwerowicza prasa łódzka i całe tutejsze społeczeństwo przywitały ciepło. Pamiętano jeszcze wspaniały rozkwit teatru sprzed kilkunastu lat, gdy Zelwerowicz po raz pierwszy kierował naszą sceną. Łódź odczuwała głód dobrego teatru, a samo nazwisko nowego dyrektora uważano za dostateczną gwarancję, że repertuar i poziom wystawianych sztuk będą stały na odpowiednim poziomie.

Zarząd miasta, na czele którego stał wówczas Aleksy Rżewski, starał się w miarę możności przygotować dobre

warunki techniczne i gospodarcze, by dyr. Zelwerowiczowi ułatwić pracę w prowadzeniu trudnego niewątpliwie teatru.

W „Kurierze Łódzkim" z 20. VIII. 1920 roku jest informacja, że Wydział Budowlany Magistratu ukończył szereg przeróbek i udoskonaleń na scenie i widowni Teatru Polskiego. Prócz nowej instalacji świetlnej i nowego horyzontu panoramicznego — zbudowano artystyczne proscenium, które na wzór wszystkich najnowszych konstrukcji ramy scenicznej w formie półokrągłych schodów monumentalnych łączy salę widzów ze sceną.

Prasa z radością przypomina zasługi dyr. Zelwerowicza, jego artystyczną i ideową postawę, stara się coraz bardziej od teatru stroniącą publiczność znów dla tej placówki pozyskać.

O chęci urobienia opinii publicznej w duchu najbardziej dla teatru życzliwym świadczy następujący artykuł:

Zarząd Miejski pozyskał na dyrektora Teatru Polskiego w Łodzi Aleksandra Zelwerowicza, znanego i wybitnego artystę dramatycznego. Pełen energii i umiłowania swego zawodu, jako kierownik teatru p. Zelwerowicz przed kilkunastu laty, potrafił sobie zdobyć zasłużone uznanie postawiwszy scenę łódzką na wysokim poziomie artystycznym. I obecnie pobudzony dawnymi tradycjami sceny krakowskiej i warszawskiej, wierząc, że dobrze zorganizowany pod względem artystycznym teatr musi mieć powodzenie, przybył do Łodzi stworzywszy grupę z młodych, zapalnych i równie jak on miłujących swój zawód aktorów, co daje rękojmię, że wyniki artystyczne i ideowe będą jak najlepsze.

Objęcie dyrekcji teatru przez p. Zelwerowicza skojarzone jest z przyjaznymi warunkami, zapowiadającymi trwalszy byt tej placówce kulturalno-oświatowej przez miasto, które pragnęło w ten sposób dać wyraz, że sprawa polskiej sztuki dramatycznej jest w Łodzi jedną z najważniejszych. P. Zelwerowicz zastał doskonale zagospodarowany i zasobny materiał dekoracyjny, pierwszorzędnej wartości kostiumy i bibliotekę[1]), przy czym miasto przeznaczyło mk. 250.000 na zakup przedmiotów, służących dla dokompletowania inwentarza, niezależnie od tego przyznaną została dyrekcji teatru subwencja w kwocie 600.000 mk. na sezon bieżący, płatna w trzech ratach.

W myśl umowy z miastem p. Zelwerowicz zobowiązał się prowadzić teatr wzorowo.

...Nie wątpimy, że nowa impreza artystyczno-teatralna spełniać będzie sumiennie swoje zadanie pod kierunkiem p. Zelwerowicza, który licząc się z warunkami realnymi i w żywym środowisku rzetelnej pracy, pragnie stworzyć rzetelny teatr uprawiający repertuar sztuk pierwszorzędnych uwzględniający przede wszystkim arcydzieła literatury

polskiej. Pragnie dulce połączyć z utile, rozrywkę estetyczną z ideałem... („Głos Polski", 10/VIII. 1920).

Zakończenie artykułu opuszczamy, bo autor zajmuje się tu wyliczeniem sztuk, które mają być grane w najbliższej przyszłości.

Bardzo charakterystyczne jest credo dyr. Zelwerowicza i artystów w związku z nowym sezonem teatralnym rozpoczętym i prowadzonym w dobie ciężkich walk o utrwalenie podstaw bytu państwa, (głównie sprawa Górnego Śląska).

Przed objęciem swej pierwszej dyrekcji (1908 — 1911) Zelwerowicz wystosował do wybitniejszych obywateli łódzkich list (drukowany) z dnia 1. 9. 1908, w którym solennie zapewniał, że w jego „przedsiębiorstwie" (wyrażenie z tego listu) „artystyczna strona imprezy traktowana będzie ze specjalną starannością i sumiennością, z uwzględnieniem smaku, kultury artystycznej i z poczuciem obywatelskości". Na tej zasadzie prosił dyr. Zelwerowicz o „pamięć i względy WPana" [1]. Pismo to miało cechę prywatnego listu.

Zupełnie inny charakter posiada wspomniana wyżej o wiele obszerniejsza odezwa teatru, ogłoszona już nie w postaci listów do poszczególnych, bardziej w mieście znanych obywateli, ale za pośrednictwem gazet do ogółu.

Tu już nie dyrektor teatru jako przedsiębiorca (w listach wyraźnie w tym charakterze występował), ale zarówno on jak i artyści jako ideowi przedstawiciele ważnej polskiej placówki kulturalnej mówią o swojej odpowiedzialnej roli i zamierzeniach.

Podajemy tę programową odezwę [2] in extenso:

Teatr Miejski pod dyrekcją p. Al. Zelwerowicza od trzech tygodni prowadzi wytężoną pracę przygotowawczą do niebawem rozpoczynającego się sezonu. Dyrekcja w zrozumieniu chwili, chwili napięcia wszystkich sił narodu kładzie sobie za zadanie przede wszystkim postawienie teatru na odpowiednim poziomie obywatelskim i kulturalnym.

Dzisiaj, gdy cały naród wprzężony do żarliwej, gorączkowej pracy twórczej składa na ołtarzu Ojczyzny najcięższe ofiary z życia, mienia i energii swojej — teatr jako samoistna gałąź sztuki twórczej i jedno

---

[1]) Scena łódzka pod dyrekcją Aleksandra Zelwerowicza (1908/11), tamże str. 24.

[2]) Zamieszczoną 15/VIII w prasie łódzkiej.

z najistotniejszych źródeł kultury narodowej ma przed sobą wielkie, szczytne i odpowiedzialne zadanie. Krzepić ducha narodowego, propagować cudownym tchnieniem żywego słowa wiarę w zwycięstwo i niecić poryw czynu, odbijać w zwierciadle czystej sztuki duszę narodu, zmęczonej mrocznej myśli dać błysk pogodnego słówka, zgrzybiałej i do ziemi przywartej codzienności kieratu pokazać purpurę podobłocznych blasków, goić rany ducha, budzić uśpioną wolę i łączyć, uczyć myśleć i działać — oto rola teatru w dobie obecnej.

W pełnym poczuciu ciążącej na nas odpowiedzialności, w zrozumieniu trudności, jakie leżą przed nami, świadomi, że dziś teatr, bardziej, niż kiedykolwiek niezbędny, stajemy do twardej służby narodowej, wypełniając nasz obowiązek obywatelski.

Chcemy dać dobry teatr ideowy dla wszystkich warstw społeczeństwa ze specjalnym uwzględnieniem ludu roboczego i pracującej inteligencji — tych dwóch zasadniczych odłamów ludności miejskiej, z których pierwsza dawniej dostępu do teatru nie miała, a druga od sześciu lat wojny światowej i z dnia na dzień wzrastającej drożyzny doszczętnie niemal została z teatru wyrugowana. Czysty i uczciwy programowy repertuar wartościowy, staranne przygotowanie aktorskie i reżyserskie, artystyczna wystawa, dostępne ceny miejsc, najbliższa łączność z duchem czasu i psychiką społeczeństwa, najszersza chęć służenia dobrej sprawie i poczucie odpowiedzialności moralnej i obywatelskiej — oto nasz program i nasze credo.

Artyści i Dyrekcja Teatru Miejskiego w Łodzi.

Zarówno podczas poprzedniej, jak i obecnej dyrekcji Zelwerowicza prasa podkreślała, że teatr ma być jednocześnie placówką artystyczną i trybuną wychowania narodowego. Tę postawę prasy widać nie tylko w przytoczonym właśnie artykule, ale i często w związku z omawianymi przez recenzentów sztukami. Zachodzi tu — jak to już nawet w artykule tym widać — zupełna harmonia między zamierzeniami dyr. Zelwerowicza a postulatem prasy.

Nowy dyrektor, podobnie jak podczas swej dawnej pracy kierowniczej w Łodzi, tak i teraz niejednokrotnie uwagę swą skierował na ideowe podłoże sztuk.

Dał temu programowy wyraz w inauguracyjnym czynie artystycznym, tj. w wystawieniu „Wyzwolenia", co szczególnie życzliwie względem dyr. Zelwerowicza usposobiło prasę i publiczność łódzką.

Sezon rozpoczął się tedy pod dobrymi auspicjami.

II

PORANKI DRAMATYCZNE

Na poczet zasług dyrekcji Zelwerowicza zaliczyć należy niewątpliwie 15 poranków dramatycznych, urządzonych w sezonie teatralnym 1920/21.

Kilka dni przed pierwszym porankiem rozesłała dyrekcja do dzienników komunikat następującej treści:

„W celu propagowania idei i kultury sztuki teatralnej dyrekcja Teatru Miejskiego organizuje programowy cykl poranków dramatycznych w niedzielę o 12 przed południem.

Szereg najwybitniejszych prelegentów-teatrologów zreferuje najciekawsze zjawiska literatury dramatycznej i życia teatru. Artyści nasi zilustrują te wywody odpowiednimi recytacjami".

Projekt ten przyjęła opinia z uznaniem. W związku z tym planem dyr. Zelwerowicza stwierdza „Rozwój" (z 8/9), że „nowa dyrekcja kilkakrotnie podkreślała, że uważa teatr za placówkę społeczną".

Oto chronologiczny spis tych poranków:

I poranek — 12. 9 — Referat dyr. Zelwerowicza na temat: „Wyspiański i jego teatr". Część I. Treść i synteza ogólna: Wesele.[1])
Recytacje: Zakrzyńska, W. Nowakowski, Skalska i Węgierko.

II[2]) poranek — 26. 9 — Referat dyr. Zelwerowicza na temat: „Wyspiański i jego teatr". Część II. Wyzwolenie, Warszawianka i Hamlet.
Recytacje: Dunikowska, Wernisówna, Leszczyc, W. Nowakowski i Rosłan.

III poranek — 3. 10 — Referat dyr. Zelwerowicza na temat: „Słońce i satyra w „Panu Jowialskim".

---

[1]) W komunikatach z 6 i 8/IX podano jako temat poranku dramatycznego: „Geneza i istota teatru", potem zmieniono tytuł na taki, jak wyżej przytoczyliśmy.

[2]) W „Kurierze Łódzkim" ukazały się w dniach 15 i 16/IX komunikaty zapowiadające na niedzielę 19/IX prelekcję dyr. Zelwerowicza n.t.: „Warszawianka, Wyzwolenie, Noc Listopadowa, Kazimierz Wielki", z recytacjami Dunikowskiej, Wernisówny, Leszczyca, W. Nowakowskiego i Węgierki. Poranek ten odroczono i w ogóle jednak się nie odbył.

Recytacje: Siennicka, Zakrzyńska, Rosłan i Rdzawicz.

IV poranek — 24. 10 — Referat Józefa Kotarbińskiego na temat: „Modernizm w teatrze". Recytacje: Krzywicka, Wernisówna, W. Nowakowski i Węgierko.

V poranek — 7. 11 — Referat Jana Lorentowicza nt.: „Pieśń rewolucyjna Juliusza Słowackiego". Recytacje: Trembińska, Jarkowska, W. Nowakowski i Węgierko.

VI poranek — 14. 11 — Referat Kazimierza Czapińskiego nt.: „Leonidas Andrejew".
Recytacje: Wernisówna, Pilarski, Rosłan.

VII poranek — 28. 11 — Referat Mieczysława Limanowskiego nt.: „Warszawianka, Wyspiański i Teatr".
Recytacje: Dunikowska, Leszczyc i Pilarski.

VIII poranek — 5. 12 — Referat Adama Grzymały-Siedleckiego nt.: „Warszawianka" Wyspiańskiego.
Recytacje: Dunikowska, Leszczyc i Pilarski.

IX poranek — 12. 12 — Powtórzenie poranku VII z 28. 11.

X poranek — 19. 12 — Referat dyr. Zelwerowicza nt.: „Molier i Fredro".
Recytacje: Jarkowska, Trembińska, Gawlikowski i Rosłan.

XI poranek — 23. 1. 1921 r. — Referat Jana Kochanowicza nt.: „Czynnik społeczny w dramacie".
Recytacje: Dunikowska, W. Nowakowski i Pilarski.

XII poranek — 13. 3 — Referat Z. Lorentza nt.: „Polska w Weselu Wyspiańskiego".
Recytacje: Dunikowska, Pilarski i Rosłan.

XIII poranek — 20. 3 — Referat A. Remiszewskiego nt.: „Niemoc Polski w Weselu Wyspiańskiego".
Recytacje: Leszczyc, Rdzawicz i Wroński.

XIV poranek — 24. 4 — Referat dyr. Zelwerowicza nt.: „Dramat społeczny Żeromskiego" (Ponad śnieg i Biała rękawiczka).
Recytacje: Krzywicka, Kułakowski i Żytecki.

XV poranek — 29. 5[1]) — Referat Mieczysława Limanowskiego nt.: „Reduta i nowe drogi w teatrze".

Poranki odbywały się tedy we wszystkich miesiącach od września 1920 do maja 1921 z wyjątkiem lutego. W miesiącu listopadzie i grudniu urządziła dyrekcja teatru po trzy poranki dramatyczne, w styczniu i w najmniej pod względem frekwencji sprzyjających miesiącach, w kwietniu i maju — po jednym poranku.

Z gorącym uznaniem podkreślić należy, że przeszło połowę poranków (8) poświęciła dyrekcja „Weselu" i „Warszawiance" Wyspiańskiego. Na trzech innych porankach reprezentowany był Żeromski („Duma o hetmanie", „Czynnik społeczny w teatrze" i "Dramat społeczny" Żeromskiego), na jednym zajmowano się „pieśnią rewolucyjną Słowackiego", na innym „Redutą", wreszcie paralelą: Molier i Fredro. Jeden tylko poranek związano z obcym pisarzem (Andrejew).

Nieomal połowa prelegentów przybyła z Warszawy. Dyr. Zelwerowicz dbał o odpowiedni poziom poranków dramatycznych. Świadczą o tym nazwiska referentów. Przemawiali bowiem teatrolodzy: Józef Kotarbiński, Jan Lorentowicz, polityk i publicysta, znawca literatury rosyjskiej, Kazimierz Czapiński, nadto współtwórca, współkierownik i teoretyk „Reduty" Mieczysław Limanowski, Jan Kochanowicz i Adam Grzymała-Siedlecki, bezsprzecznie jeden z najlepszych znawców Wyspiańskiego.[2])

---

[1]) Badanie chronologii poranków wskutek pomyłek w tutejszym czasopiśmiennictwie w oznaczaniu ich kolejności natrafiało na pewne trudności.

I tak poranki VII z 27/XI i VIII z 5/XII dwukrotnie figurowały w „Rozwoju", „Kurierze Łódzkim" i „Głosie Polskim" jako poranek VII. Wskutek tej pomyłki każdy następny poranek oznaczony był wadliwym numerem porządkowym. W gazetach był np. Nr. VIII, a w rzeczywistości odbywał się IX poranek.

W żadnym z tych trzech dzienników nie jest wymieniony poranek XIII, lecz od razu po XII podają poranek XIV. W tych wszystkich pismach figuruje XIV poranek dwukrotnie.

[2]) Otwiera serię prelegentów warszawskich b. dyrektor teatru, aktor i krytyk Józef Kotarbiński, zamyka — b. dyrektor teatru, krytyk, dramaturg Grzymała-Siedlecki. Kotarbiński w wykładzie swoim o moderniźmie główną uwagę poświęcił Wyspiańskiemu, o którym półtora miesiąca później mówił Siedlecki. Oba te nazwiska mają w tym wypadku

Z miejscowych prelegentów wystąpili z referatami: dyr. Zelwerowicz 5 razy, Zygmunt Lorentz i Antoni Remiszewski raz.

Recenzji z tych poranków prasa nie umieszczała. Czasem były tylko drobne wzmianki. I tak w bardzo pochlebnym tonie utrzymane były dwie notatki w Rozwoju z dn. 6. XII i 20 XII. 1920 r. z okazji VIII (Siedlecki o „Warszawiance") i X poranku (dyr. Zelwerowicz o Fredrze i Molierze).

Nie ulega wątpliwości, że Dyrekcja odnosiła się do poranków dramatycznych w sposób poważny i odpowiedzialny.

III

KULT WYSPIAŃSKIEGO W ŁODZI ZA DYREKCJI ZELWEROWICZA

Na najwyższą pochwałę zasługuje stosunek dyr. Zelwerowicza do Wyspiańskiego. Temu entuzjazmowi kierownika naszej sceny Łódź dużo zawdzięcza. Wystarczy powiedzieć, że w kolebce kultu Wyspiańskiego, w Krakowie grano na przestrzeni lat 31 (od 1901 — 1932) „Wesele" 153 razy

---

specjalny posmak, bo obaj wielce się zasłużyli dla szerzenia kultu Wyspiańskiego.

Kotarbiński po raz pierwszy wprowadził na deski sceny krakowskiej „Wesele" (16. III. 1901; na prapremierze sam gra Czepca, Zelwerowicz zaś drużbę Kacpra), „Wyzwolenie" (28. II. 1903), „Protesiłasa i Laodamię" z udziałem Heleny Modrzejewskiej (25. IV. 1903) i „Bolesława Smiałego" (17. V. 1903). Kotarbiński wystąpił także w teatrze krakowskim z prapremierą Wyspiańskiego inscenizacji „Dziadów" Mickiewicza (31. X. 1901).

Grzymała-Siedlecki za czasów swej dyrekcji wystawił fragmenty z „Akropolis" (grany wespół z „Kazimierzem Wielkim" Józefa Wiśniowskiego 1. XII. 1916) i „Powrót Odysa" (24. XI. 1917).

Por. Wiśniowski Józef: „Wyspiański na scenie krakowskiej" w jednodniówce wydanej w 25 rocznicę zgonu Wyspiańskiego przez Teatr Krakowski im. Słowackiego, obejmującej różnostronne oświetlenie twórczości poety i jego działalności związanej z teatrem krakowskim (98 str.) P. także co do Kotarbińskiego „Polski Teatr Współczesny" Orlicza 1922, str. 49—50.

(w obrębie tego czasu liczba wszystkich przedstawień dramatów Wyspiańskiego wyraża się cyfrą 524).[1])

Teatr Zelwerowicza może poszczycić się imponującą ilością widowisk „Wesela”: w latach 1908/11 wystawił je 57 razy, w sezonie 1920/21 — 16, a więc 73 razy, łącznie tedy osiągnęło to arcydzieło w naszym mieście w ciągu czterech sezonów dyrekcji Zelwerowicza nieomal połowę przedstawień krakowskich w obrębie trzech dziesiątków lat!

A ilość sztuk Wyspiańskiego wprowadzonych na deski naszej sceny ma swą niemniej piękną wymowę, jak powyższe cyfry. Oto w pierwszym okresie swej działalności w Łodzi (1908/09) wystawia Zelwerowicz: „Wesele” (inauguracyjne przedstawienie nowej dyrekcji), „Sędziów”, monolog-melodeklamację: „Śmierć Ofelii” (z Solską), „Klątwę”, a nadto „Dziady” w opracowaniu Wyspiańskiego. W 1920/21 w Krakowie ani razu nie grano utworów tego poety w obu teatrach,[2]) a Zelwerowicz zainaugurował sezon „Wyzwoleniem”, wystawił „Warszawiankę” i „Noc Listopadową” (fragmenty), a wznowił „Wesele”.

Wystawienie „Wyzwolenia” w układzie scenicznym i reżyserii Zelwerowicza stało się dla Łodzi świętem teatralnym. Przytaczamy najważniejsze fragmenty z recenzji prasy łódzkiej.

Naczelny publicysta „Rozwoju“ (pseudonim Beta) pisze w dn. 27. VIII. między innymi:

Złotą nić tradycji nawiązuje dyrektor Teatru łódzkiego p. Zelwerowicz, dając na inauguracyjne przedstawienie „Wyzwolenie“.

---

[1]) p. cytowana Jednodniówka Teatru Krakowskiego w 25-lecie śmierci Wyspiańskiego.

[2]) Danych z kończącego wtedy żywot swój po 20 latach istnienia krakowskiego teatru powszechnego (popularnego) nie posiadamy.

W warszawskim „Teatrze Polskim“ grano Wyspiańskiego w ciągu 25 lat, od 1913 do 31. I. 1938 93 razy. Wystawiono tam w obrębie tego czasu 7 sztuk (Warszawianka grana 12 razy, Bolesław Śmiały 7 razy, Noc Listopadowa 23 razy, Wyzwolenie 35 razy, Wesele — premiera 7. XII. 1922 — 9 razy, Zygmunt August i Barbara 7 razy). Najwcześniej grano „Warszawiankę“ (premiera 17. IX. 1915), najpóźniej „Bolesława Śmiałego“ (premiera 13. VII. 1929). Lorentowicz Jan, Teatr Polski w Warszawie 1913—1938, Warszawa 1938.

...Czynem obywatelskim artysty polskiego jest inauguracyjne przedstawienie „Wyzwolenia", które z głębokim rozmysłem zapewne wybrała dyrekcja jako swe credo literacko-społeczne...

...W wielkiej chwili dziejowej podejmuje się dyrekcja i zespół artystyczny Teatru zaszczytnej i trudnej pracy obywatelskiej...

Niemała pikanteria tej recenzji tkwi w tym, że ukazała się na 1 stronie pisma jako artykuł wstępny, a więc przedstawienie to uważa redakcja za specjalnie ważne wydarzenie, za służbę obywatelską.

Jest to rzecz zrozumiała. Były to bowiem gorące czasy, gdy Polacy szczęśliwie po wielu bohaterskich walkach opanowują Górny Śląsk, Budienny ucieka spod Lwowa, młodzież masowo zaciąga się do walki, armia wspomagana przez entuzjazm narodu odnosi wspaniałe sukcesy w wojnie z bolszewikami i oto toczą się rokowania pokojowe.

Aluzje do aktualności widzimy i w recenzji „Kuriera Łódzkiego" (z 24. VIII) umieszczonej pod pseudonimem: Oset.

Oto wyjątki:

Na zapoczątkowanie sezonu tegorocznego wybrała nowa dyrekcja teatru łódzkiego dzieło największego z polskich poetów dramatycznych ostatniej doby, dzieło genialnego autora „Wesela", którym zainaugurował dyr. Zelwerowicz, lat dwanaście temu pamiętny okres swojej pierwszej na gruncie Łodzi pracy artystycznej — intensywnej i podnoszącej scenę naszą do poziomu scen stołecznych...

Dzisiaj zaczyna p. Zelwerowicz nową kampanię „Wyzwoleniem". Mamy wrażenie, więcej — przekonanie mocne, iż słuszny uczynił wybór. Albowiem nie ma w polskiej literaturze dramatycznej utworu, który by bardziej dostosowany był do chwil, przeżywanych przez nas w dobie obecnej, jak właśnie „Wyzwolenie"... Charakterystykę naszego pokolenia w samym „Wyzwoleniu" mamy zaraz na początku pierwszego aktu w rozmowie Karmazyna z Hołyszem...

...Oto bierność nasza, z którą podejmuje walkę poeta...

...Słusznie zrobiła nowa dyrekcja teatru naszego wybierając na rozpoczęcie sezonu „Wyzwolenie". Wprawdzie zmieniły się warunki i zmieniła dusza zbiorowa narodu polskiego. Potrafiła zdobyć się na czyn prawdziwie bohaterski. Potrafiła wywalczyć wolność swoją i niepodległość Ojczyzny. Ale nie brak w Polsce ludzi, których i dziś zasadniczą cechą jest bierność, którzy znajdą wierny kontrefekt w postaciach z „Wyzwolenia".

Znamienne jest, że mimo wielkiej ilości prelekcyj jeszcze ich było mało. Publiczność pragnęła poetę zrozumieć.

Oto zarzut, jaki z okazji inauguracyjnego przedstawienia „Wesela" „Kurier Łódzki" (z 28. VIII) czyni dyrekcji teatru:

...Ogół publiczności mało był przygotowany do wysłuchania „Wyzwolenia" i dlatego źle się stało, iż dyr. Zelwerowicz, ustępując głosu przedstawicielowi municypalności, zaniechał popraedniego projektu i choć w krótkim przemówieniu nie rzucił wytycznych, jak należało „Wyzwolenia" słuchać, jak podstawową treść jego zrozumieć"...

Rozważania na temat wystawy i gry znajdujemy w „Głosie Polskim" (z 28. VIII). Recenzja podpisana „L-n" (Henryk Liński).

Ażeby „Wyzwolenie" stało się nastrojem widza,, dobytym z własnego jego serca i własną jego wolą, musi mu do tego pomóc odtworzenie sceniczne utworu. A w tym trzy czynniki muszą wziąć równorzędny udział: reżyser, aktor i dekorator. Zelwerowicz, jako reżyser wyszedł zupełnie zwycięsko ze swego zadania. Układ sceniczny, pomysły reżyserskie, rozplanowanie poszczególnych zespołów i nadanie właściwego tonu dramatowi, zdradzały zupełnie widocznie prace, oraz zamiłowanie i pietyzm, jakim Zelwerowicz otacza dzieła Wyspiańskiego w szczególności zaś teatr w ogóle. Wykonanie „Wyzwolenia", o ile idzie o postacie główne, jakkolwiek dość znacznie odbiegało od wykonania na scenie warszawskiej, uznać jednakże należy za dobre.

Pan W. Nowakowski rolę Konrada, rolę niezwykle trudną, może jedną z najtrudniejszych w repertuarze współczesnym, odtworzył nie tylko z zapałem i inteligencją zdobywając się na momenty istotnie głębokie i piękne, a i z dużym zrozumieniem i wyczuciem przeżywanej przez bohatera tragedii prometejskiej. Bardzo dobrym, zarówno w masce, jak ruchach i głosie był pan Leszczyc w roli Geniusza. Pani Dunikowska jako Muza, umiała wydobyć z siebie tony pełne śpiewności i cichego piękna nie dopisując jednak w miejscach, wymagających siły i patosu. Z pozostałych wykonawców wymienić jeszcze trzeba pp. Trembińską (wdzięczna harfiarka), Noskowskiego i Durzyńskiego. Osobna zaś pochwała należy się p. A. Pronaszce, art. malarzowi, za bardzo pomysłowe i, jak zwykle, z talentem projektowane dekoracje.

Na 30. XI. zapowiedziała Dyrekcja Teatru „Uroczysty Wieczór Listopadowy" z następującym programem: 1) Przemówienie red. Konrada Fiedlera, 2) Trzy fragmenty z „Nocy listopadowej" i 3) „Warszawianka" w układzie scenicznym i reżyserii Aleksandra Węgierki. Wybrał scenę przemówienia Wysockiego do podchorążych, scenę Demetery i Kory i scenę W. ks. Konstantego.

Dość przykre są wspomnienia z tego wieczoru, bo red. Fiedler nie przyszedł, a tym samym odpadło wstępne przemówienie.

„Rozwój" w recenzji z 2. XII. ubolewa z tego powodu:

Ujrzeliśmy tylko ideową treść powstania, zaklętą w nieśmiertelne piękno sztuki, odczuwaliśmy jednak brak owego pomostu między chwilą minioną a obecną, jakim jest trafne przemówienie okolicznościowe.

W recenzji swej podkreśla piękną grę Węgierki („P. Węgierko jako Wysocki umiał chwycić za serce słuchacza-widza" itp.). Poza tym uważa grę reszty zespołu za słabą. Np. o jednej znanej artystce pisze: „W szewskiej pasji chciałoby się tak siarczyście po polsku zakląć, ale w kurtuazji dla greckiej bogini można było tylko westchnąć..."

Widocznie dyrekcja większą pieczą otaczała następne przedstawienia, skoro sztuki te wystawiano 10 razy, podobnie jak „Wyzwolenie".

Nastawienie recenzentów nazwać można życzliwą neutralnością, choć czasem może w krytycyźmie przeholowali. Z recenzji o „Weselu" wystawionym w układzie scenicznym i reżyserii Zelwerowicza przytaczamy z „Głosu Polskiego" następujące dwie charakterystyczne uwagi (podpis recenzenta: M, tj. pierwsza litera imienia redaktora Marcelego Sachsa).

...Z wykonawców tylko jeden Zelwerowicz zasłużył na prawdziwie szczerą i wielką pochwałę za postać Czepca[1]), z której wiało taką potęgą tężyzny, siły i prawdy..." ...Na ogół „Wesele", jako przedstawienie, wypadło o wiele słabiej, niż poprzednia sztuka z t.zw. wielkiego repertuaru — Mickiewiczowskie „Dziady".

Reżyseria zapewne tu i ówdzie szwankowała. O tej samej bowiem reżyserii w teatrze warszawskim pisze np. Boy-Żeleński między innymi:

Kilka lat temu p. Zelwerowicz wystawiał „Wesele". W akcie trzecim w scenie Isi z Chochołem, kazał Isi spać na krześle i śnić o Chochole, wbrew logice, wbrew tradycjom i wbrew poecie, który chce, aby Isia traktowała Chochoła jako istotę rzeczywistą i przegoniła go miotłą.

Recenzent „Kuriera Łódzkiego" („Kozodój") wskazuje na rozmaite usterki przedstawienia, ale mimo to uważa je za dobre.

---

[1]) Rolę tę zagrał już Zelwerowicz w Łodzi w czasach pierwszej swej dyrekcji i w okresie kierownictwa naszą sceną przez p. Franciszka Rychłowskiego w 1919 roku.

„Chata chłopska, w której się odbywa akcja „Wesela“ została usunięta na plan dalszy, na pierwszym zaś planie znajduje się część podwórza przed chałupą, ze wzniesionym nieco podium w pośrodku i umieszczonym z boku Chochołem. Po otwarciu kurtyny ściana chaty się rozsuwa i oczom widzów ukazuje się wnętrze izby.

Inscenizacja ta ułatwiła reżyserii wprowadzanie na scenę w akcie II Chochoła i duchów, nie nadała im jednak przez to charakteru zjaw sennych, jak to było, zdaje się, zamiarem reżysera. Przede wszystkim, rozsuwanie ściany chaty i zasuwanie je po ukończeniu aktu III, a przed zapadnięciem zasłony, sprawia wrażenie nieco jasełkowe, a następnie, wstępowanie duchów po darninie pochyłej z podwórza do izby i powrót ich tą samą drogą trwa zbyt długo, aby mógł wydawać się zjawą nadprzyrodzoną. W dodatku, prawie wszystkie widma trzymają w ręku latarki elektryczne, funkcjonujące nie zawsze należycie, którymi oświetlają sobie twarze podczas mówienia. Efekt ten, stosowany już raz przez maski w II akcie „Wyzwolenia“, gdy Konrada otacza mrok głęboki, jest nie na miejscu w „Weselu“, gdzie lampy naftowe rzucają dość światła na uwijające się po scenie postacie...

...Wykonanie „Wesela“ na ogół dobre; scena końcowa sztuki wyreżyserowana umiejętnie, brak tylko miejsca na scenie, sztucznie zmniejszonej, nie pozwala Jaśkowi w ostatniej scenie na rozwinięcie ruchów, a wreszcie osób — na swobodne obracanie się dokoła w rytm muzyki Chochoła.

Scena z Hetmanem z niewiadomych przyczyn zupełnie została skreślona.

Prym wśród wykonawców „Wesela“ trzymali pp. Zelwerowicz, najlepszy pono przedstawiciel roli Czepca na scenach polskich; jędrność i tężyzna tego chłopa, który ma w sobie „z tych królów — Piastów wiele“, została należycie uwydatniona przez utalentowanego artystę.

Państwa młodych grali: p. Dunikowska i p. Wroński. Pierwsza natrafiła nareszcie na właściwą swym uzdolnieniem rolę i odtworzyła ją con amore. Nie było to może stworzenie „naiwne i niewinne“, jak ją ksiądz określa, lecz czuło się w niej zapach kwiatów polnych, bił urok wsi polskiej. który przenikał do najdalszych zakątków sali i wywoływał oddźwięk sympatyczny i miły...

...Artyści dzielnie dopomogli głównym wykonawcom przyczyniając się do powodzenia całości przedstawienia“. („Kurier Łódzki“ z dnia 6 kwietnia).

Można tedy przypuszczać, że na scenie łódzkiej przedstawienie „Wesela” nie było ani złe, ani niestaranne, a na następnych wieczorach osiągało zapewne coraz wyższy poziom. „Wesele” należało bowiem do sztuk, które największe miało powodzenie (16 przedstawień), a Zelwerowicz głęboki żywił pietyzm dla Wyspiańskiego.

Do tych przedstawień dochodzi jeszcze 8 poranków dramatycznych, poświęconych twórczości Wyspiańskiego, nad-

to prelekcje przed każdym przedstawieniem popularnym, dla zrzeszeń pracującej inteligencji i dla młodzieży.

Dyr. Zelwerowicz pociągnął za sobą innych. Pełno było w Łodzi referatów o Wyspiańskim, żeby choć wspomnieć Cezarego Jellenty (w sali koncertowej 19/1), Ady Koziołkiewiczówny i innych.

Dla przykładu przytaczamy następujący komunikat (Głos Polski, 1.IX):

W związku z mającymi się rozpocząć przedstawieniami ludowymi dla osób zrzeszonych, staraniem komisji kulturalno-oświatowej wygłoszone zostaną w sali Uniwersytetu Powszechnego, Dzielna 44, trzy odczyty o „Wyzwoleniu" St. Wyspiańskiego w następującym porządku: W środę, dnia 1 września o godz. 7 wieczorem wygłosi pierwszy odczyt prof. Jan N. Miller; w czwartek, dnia 2 września, o godz. 7 wiecz., dyr. A. Zelwerowicz; w piątek, dnia 3 września, o godz. 7 wiecz., prof. Ada Koziołkiewiczówna.

Można śmiało twierdzić, że za dyrekcji Zelwerowicza Łódź kulturalna stała pod znakiem Wyspiańskiego.

IV

REPERTUAR

W okresie od 26.VIII. 1920 do 24.VI. 1921 r. wystawiono 32 sztuki.[1])

Podajemy w chronologicznym porządku daty premier, tytuły sztuk i autorów oraz reżyserów:

Rok 1920

1) 26.VIII — „WYZWOLENIE" Wyspiańskiego, reż. Zelwerowicz
2) 28.VIII — „PAN JOWIALSKI" Fredry, reż. Zelwerowicz
3) 3. IX — „OPIEKA WOJSKOWA" Bogusławskiego, reż. Zygmunt Noskowski
4) 10. IX — „JESZCZE WCZORAJ" Wójcickiej - Chylewskiej, reż. M. Brokowski
5) 22. IX — „PAPIEROWY KOCHANEK" Szaniawskiego, reż. Zelwerowicz

[1]) Statystyka za okres od 26. VIII. 1920 do 16. III. 1921 roku — patrz Notatki teatralne II w „Kurierze Łódzkim" z 15 marca 1921; do podanej tam ilości przedstawień należy dodać jedno, które sprawozdawca przeoczył, zestawienie za cały sezon od nas pochodzi.

6) 5. X — „ZŁOTA CZASZKA" Słowackiego, reż. Zygmunt Noskowski

7) 10. X — „HEDDA GABLER" Ibsena, reż. Aleksander Węgierko

8) 26. X — „URWIS" Katerwy, reż. Zelwerowicz

9) 31. X — „MŁYNARZ I JEGO CÓRKA" Raupacha

10) 11. XI — „KARYKATURY" Kisielewskiego, reż. Zelwerowicz

11) 19. XI — „KLAUDIUSZ" Booth-Tarkingtona, reż. Z. Noskowski

12) 30. XI — „WARSZAWIANKA" i wyjątki z „NOCY LISTOPADOWEJ", reż. A. Węgierko

13) 10. XII — „POWÓDŹ" Bergera, reż. Zelwerowicz

14) 17. XII — „PAN DAMAZY" Blizińskiego, reż. Zelwerowicz

15) 26. XII — „SZOPKA POLSKA" Or-Ota, reż. Zygmunt Noskowski [1]

16) 31. XII — „KOMEDIA OMYŁEK" Szekspira, reż. T. Leszczyc.

Rok 1921

17) 11. I — „CHORY Z UROJENIA" Moliera, reż. Zelwerowicz

18) 27. I — „ZWIĄZEK ATLETÓW DUCHA" Duhamela, reż. Zelwerowicz

19) 5. II — „KSIĘGA HIOBA" Winawera, reż. Zelwerowicz

20) 17. II — „CIOTUNIA" Fredry, reż. M. Brokowski

21) 22. II — „NOC" Wojnarowskiej, reż. Zelwerowicz

22) 11. III — „DZIADY" Mickiewicza, (III część), reż. Aleksander Węgierko

23) 22. III — „WESELE" Wyspiańskiego, reż. Zelwerowicz

24) 1. IV — „PSIE FIGLE SŁUŻĄCEGO" Plauta, reż. Zelwerowicz

25) 15. IV — „KONIEC FIRMY THOMAS" Bienina, reż. Zelwerowicz

---

[1]) W warszawskim Teatrze Polskim tytuł brzmiał: W noc Bożego Narodzenia, Jasełka Polskie r. p. 1919. Premiera: 25. XII. 1919.

26) 28. IV — „BIAŁA RĘKAWICZKA" Żeromskiego, reż. Zelwerowicz

27) 6.V — „SKROMNA HANKA" K. Błeszyńskiego, reż. Zygmunt Noskowski

28) 13. V — „ŻOŁNIERZ KRÓLOWEJ MADAGASKARU" Dobrzańskiego, reż. T. Leszczyc

29) 20. V — WIELKI CZŁOWIEK DO MAŁYCH INTERESÓW" Fredry, reż. Zelwerowicz

30) 27. V — „STARE MIASTO" Dominika, reż. Zygmunt Noskowski

31) 16. VI — „OCZY KSIĘŻNICZKI FATHMY" Kiedrzyńskiego, reż. Zelwerowicz [1]

32) 24. VI — „W NOC LIPCOWĄ" Gorczyńskiego, reż. Zelwerowicz.

Spis ten wymownie świadczy o tym, jak niezwykle pracowity był dyr. Zelwerowicz, który na 32 sztuki sam 18 wyreżyserował, a więc przeszło połowę. Reżyserem 6 sztuk był Zygmunt Noskowski, 3 sztuk Aleksander Węgierko, 2 sztuk M. Brokowski, 2 sztuk T. Leszczyc. Kto był reżyserem „Młynarza i jego córki" Raupacha tego dociec nie mogliśmy ani za pośrednictwem dzienników, ani w drodze wywiadu. Komunikaty teatralne pewno dlatego reżysera nie podały, bo to była sztuka okolicznościowa i — jak się to mówi — robiona na kolanie.

Zastanówmy się nad repertuarem swojskim i obcym, a zarazem zestawmy ile razy poszczególne sztuki wystawiono.

Dyr. Zelwerowicz czujną roztoczył opiekę nad twórczością rodzimą.

Sztuki polskie obejmowały bowiem $^2/_3$ całorocznego repertuaru (24 sztuki), dwie sztuki poświęcone byly repertuarowi amerykańskiemu („Klaudiusz" Booth-Tarkingtona — 14 i „Powódź" Bergera również 14 przedstawień), dwie fran-

[1]) W warszawskim Teatrze Polskim odbyła się premiera tej sztuki rok później (18. VI. 1921).

c u s k i e m u („Chory z urojenia“ Moliera grany 23 razy i „Związek atletów” Duhamela — 8 przedstawień), po jednej wystawiono z literatury antycznej („Psie figle służącego” Plauta — 8 przedstawień), angielskiej („Komedia omyłek” Szekspira — 14 przedstawień), niemieckiej („Młynarz i jego córka” Raupacha, 8 przedstawień), i skandynawskiej („Hedda Gabler” Ibsena — 7 razy).

A oto autorzy sztuk polskich, w alfabetycznynym porządku (wraz z podaniem ilości przedstawień każdej sztuki):

1. Bienin — Koniec firmy Thomas, 4 przedstawienia
2. Błeszyński — Skromna Hanka, 9 przedstawień
3. Biziński — Pan Damazy, 11 przedstawień
4. Bogusławski — Opieka wojskowa, 9 przedstawień
5. Dobrzański — Żołnierz królowej Madagaskaru, 9 przedstawień
6. Dominik — Stare Miasto, 9 przedstawień
7. Fredro — Ciotunia, 9 przedstawień
8. Fredro — Pan Jowialski, 17 przedstawień
9. Fredro — Wielki człowiek do małych interesów, 10 przedstawień
10. Gorczyński — W noc lipcową, 4 przedstawienia
11. Katerwa — Urwis, 18 przedstawień
12. Kiedrzyński — Oczy księżniczki Fathmy, 10 przedstawień
13. Kisielewski — Karykatury, 21 przedstawień
14. Mickiewicz — Dziady, 16 przedstawień
15. Or-ot — Szopka polska, 13 przedstawień,
16. Słowacki — Złota czaszka, 11 przedstawień,
17. Szaniawski — Papierowy kochanek, 23 przedstawienia
18. Winawer — Księga Hioba, 17 przedstawień
19. Wojnarowska — Noc, 13 przedstawień
20. Wójcicka-Chylewska — Jeszcze wczoraj, 10 przedstawień
21. Wyspiański — Wyzwolenie, 10 przedstawień
22. Wyspiański — Warszawianka i Noc Listopadowa (fragmenty), 10 przedstawień
23. Wyspiański — Wesele, 10 przedstawień
24. Żeromski — Biała rękawiczka, 9 przedstawień.

Premiery polskie nie tylko trzykrotnie przewyższają sztuki obce, ale i ilość przedstawień autorów naszych jest

3 razy większa od ilości widowisk dramaturgów zagranicznych. Polskie sztuki grano bowiem 282 razy, obce 95.

Z repertuaru obcego największe powodzenie miał „Chory z urojenia” (23 przedstawień), „Klaudiusz”, „Powódź”, i „Komedia omyłek” (po 14), a więc sztuki lżejszego kalibru, najmniej grano „Heddę Gabler” (7 razy). Z polskich sztuk najczęściej wystawiano „Papierowego kochanka” (23 razy), „Karykatury” (21), „Pana Jowialskiego” (17), „Urwisa” (18), „Dziady” i „Wesele” (po 16), najmniej grano „Koniec firmy Thomas” i „W noc lipcową” (po 4 razy); na usprawiedliwienie niepowodzenia sztuki „W noc lipcową” trzeba dodać, że wystawiono ją pod sam koniec sezonu. Zarówno powodzenie jak i niepowodzenie sztuk świadczy na ogół o dobrym smaku publiczności łódzkiej.

Jeśli z punktu widzenia historii dramatu popatrzymy na repertuar polski, przekonamy się, że tenże ogarnia szeroką przestrzeń czasową, bo wstecz sięga do Mickiewicza, Słowackiego, Fredry, Stanisława Bogusławskiego, Blizińskiego, Dobrzańskiego i Dominika. Razem wystawiono 9 sztuk z repertuaru dawnego, a 15 z współczesnego, tj. autorów żyjących.

Dramaty Wyspiańskiego muszą być oczywiście uważane za współczesne, mimo iż poeta kilkanaście lat przed 1920 r. umarł. Śmierć jego była bowiem tylko aktem fizycznego zerwania ze sceną, ale nie zerwania sceny z Wyspiańskim, którego kult wtedy jeszcze, gdy Zelwerowicz ponownie kierował naszą sceną, nieprzerwanie (z dumą to przyznać trzeba) był przez teatry w Polsce kontynuowany, pogłębiany i odnawiany (niestety głównie w listopadzie) na drodze coraz to nowych — mniej czy więcej udanych — inscenizacyj, mocno niejednokrotnie odbiegających od intencji poety.

Repertuar łódzki najlepiej ocenić możemy przez zestawienie go z repertuarem innego teatru polskiego w tym samym sezonie (1920/21). Nie mogą pod tym względem być miarodajne teatry warszawskie, bo nie wiadomo który z nich wybrać, skoro w Łodzi jedyna scena polska ma zastąpić wszystkie sceny stołeczne. Poza tym w Warszawie zupełnie inne są warunki premierowe. Tam w razie powodzenia

można sztukę grać nawet kilka miesięcy z rzędu, podczas gdy w Łodzi jedna premiera goni drugą, a sztuka nie schodząca przez miesiąc z afisza należy do największej rzadkości.

Najlepiej tedy brać pod rozwagę teatr w mieście, gdzie istnieje jeden lub dwa teatry, a premiery odbywają się często. Sądzimy, że najodpowiedniej będzie zestawić repertuar łódzki z repertuarem krakowskim.

W Krakowie istniały dwa teatry: teatr miejski im. Słowackiego i teatr prywatny „Bagatela", własność naczelnego redaktora I.K.C. Mariana Dąbrowskiego.

„Bagatela", śliczny kameralny teatrzyk przy ul. Karmelickiej pielęgnował głównie lżejszy repertuar. Teatr im. Słowackiego bardziej się skłaniał ku poważnemu repertuarowi, a na scenie swej mógł wystawiać i nieraz wystawiał sztuki zespołowe.

Teatr łódzki jako jedyny nie specjalizował się w żadnym kierunku.

Dla przejrzystości zestawiamy autorów sztuk granych w Krakowie wedle porządku alfabetycznego, osobno dramat obcy, osobno polski.

Teatry krakowskie.

Teatr im. Słowackiego.

Repertuar zagraniczny:

1) Amazonka — Henryk Bataille
2) Taniec czynowników — Leon Biriński
3) Weteran — C. Haddon-Chambers
4) Hedda Gabler — Henryk Ibsen
5) Rosmersholm — Henryk Ibsen
6) Brzydki Ferrante — Sabadino Lopez
7) Lady Frederic — Sommerset-Maugham
8) Orlątko — Edmund Rostand
9) Taniec śmierci — August Strindberg
10) Hamlet — Wiliam Szekspir
11) Sługa dwóch panów — Carlo Goldoni
i Teatr cudowności — Miguel Cervantes.

Repertuar polski:

1) Kiliński — Michał Bałucki
2) Rozbitki — Józef Bliziński
3) Żołnierz królowej Madagaskaru — Stanisław Dobrzański

4) Wielki człowiek do małych interesów — Aleksander hr. Fredro
5) Przechodzień — Bogdan Katerwa
6) Kolombina — Stefan Krzywoszewski
7) Don Juan — Tadeusz Rittner
8) Tragedia Eumenesa — Tadeusz Rittner
9) Księga Hioba — Bruno Winawer
10) Tumor Mózgowicz — Stanisław Ignacy Witkiewicz
11) Noc listopadowa — Stanisław Wyspiański
12) Eros i Psyche — Jerzy Żuławski.

Teatr „Bagatela".

Repertuar zagraniczny:

1) Niepoprawny Crichton — J. M. Barrie
2) Powódź — Henning Berger
3) Ten, który chciał zbyt wiele ludziom zrobić przyjemność naraz — Tristan Bernard i Alfred Athis
4) Niespodzianki rozwodowe — A. Bisson
5) Ładna historia — Caillavet i Flers
6) Twarz i maska — Chiarelli (wznowienie)
7) Słaba kobieta — Jakub Deval
8) Dobrze skrojony frak — Gabriel Dregelli
9) Złota Ciocia — Paweł Gavault
10) Strażnik cnoty — Sacha Guitry
11) 300 dni — Gavault i Charvay
12) Bogaty wujaszek — Karlweis
13) Samson i Dalila — Swen Lange
14) Tajfun — Melchior Lengyel
15) Magdalenki — L. Lipschütz
16) Dom naprzeciwko — Parseval London
17) Ten trzeci — Sabadino Lopez
18) Karnawał — F. Molnar
19) Dwójka hultajska — Nacey i Armand
20) Łzy Gianetty — Pastonchi
21) Kiki — Picard
22) Porwanie Sabinek — Paweł Schöntan
23) Klaudiusz — Booth-Tarkington
24) Mandaryn Wu — H. M. Wernon i Herold Oven
25) Koteczka — Rudyard Victor.

Repertuar polski:

1) Pocałunek wojny — Stefan Kiedrzyński
2) Karykatury — Jan August Kisielewski
3) Aszantka — Włodzimierz Perzyński
4) Rycerz z łabędziem — Bruno Winawer
5) Nerwowa awantura — Zapolska

6) Moralność pani Dulskiej — Zapolska
7) Panna Maliczewska — Zapolska[1])

W teatrze im. Stowackiego wystawiono więc 23 sztuki, a w „Bagateli" dziwnym zbiegiem okoliczności tyle akurat było premier, co w teatrze łódzkim.

Okazuje się z naszego zestawienia, że dyr. Zelwerowicz w jednym swym teatrze więcej wystawił sztuk polskich, niż oba teatry krakowskie razem (7 — teatr im. Słowackiego, 12 — „Bagatela", a więc 19 na 24).

Szlachetna ambicja w kierunku popierania rodzimej twórczości stała się zapewne powodem, że w tej pogoni za polskimi sztukami dyr. Zelwerowicz kilka razy poważnie się potknął.

V

PRAPREMIERY

Trzy prapremiery polskie w teatrze łódzkim („Noc" Zofii Wojnarowskiej, „Koniec firmy Thomas" Władysława Bienina i „Skromna Hanka" Kazimierza Błeszyńskiego) wywołały w prasie niezwykle zjadliwą krytykę. Sztuki te uznano za nędzne ramoty, niegodne teatru Zelwerowicza. Najmniej gwałtowna była reakcja „Głosu Polskiego", a jednak poprzez recenzję (podpisaną M.) przebija gorycz i oburzenie.

Przytaczany kilka ważniejszych wyjątków z oceny samej sztuki i ocenę gry (rec. ukazała się 23. 2.).

...Pani Zofia Wojnarowska, autorka wystawionego onegdaj przez Teatr Miejski dramatu pt. „Noc" doskonale sobie zdawała sprawę, zarówno co do społecznej istoty prostytucji, jak i co do tego, że tylko z warunkami, które ją stwarzają, zdoła ona zniknąć z naszego życia. Ale

[1]) Wątpliwości nasuwa nam sztuka Flersa i Croiseta „Powrót", która w sezonie 1920/21 grana była w Krakowie; nie zdołaliśmy jednak w Łodzi zbadać, gdzie ją wystawiono: w „Bagateli" czy w teatrze im. Słowackiego (por. Boy-Żeleński, Flirt z Melpomeną, wieczór drugi, przedmowa). Wobec tej niepewności nie możemy sztuki tej w statystyce naszej brać w rachubę.

pomiędzy tą jej smutną i tragiczną wiedzą, a umiejętnością twórczego ujęcia jej w formy scenicznego dramatu legła wielka i niczym nie wypełniona przepaść.

...Krzywda i nędza, które ukazała ona pragnąc je, ze względów społecznych przejaskrawić i wyolbrzymić jeszcze, chwilami stawały się dla dzisiejszego widza, w dzisiejszym teatrze czymś karykaturalnym. To, co miało wzruszać — raziło, co miało przejmować — dziwiło, co miało brzmieć jako protest i protest ten w duszach słuchaczów budzić — rozbrajało taniością i pospolitością frazesu. Zamiast naturalistycznego dramatu, o jakim prawdopodobnie myślała autorka, „Noc" okazała się nawet chybionym melodramatem...

...Pisać o grze wykonawców dramatu pani Wojnarowskiej jest rzeczą bardzo trudną i ryzykowną. Bo trudno jest zorientować się, czy gra ich nie przekonywała z racji wartości samego utworu, czy z racji zbyt małego „przyłożenia się" do ról. Wystarczy więc, gdy wspomnę, że p. Bielecki jako dziadek, miał zadanie bardzo męczące, p. Pilarski, jako Stanisław — niewdzięczne, p. Karska (Antonina) i Wernisówna (Stefka) — zadania bardzo trudne. Reszta wykonawców — nie miała żadnych zadań, co też dobrze wykazała w grze swej.

Dwa wiersze z tej recenzji „Głosu Polskiego" (w związku z winą i odpowiedzialnością społeczeństwa za prostytucję) władze skonfiskowały.

„Rozwój" podejrzywał socjalistyczny Magistrat o narzucanie dyr. Zelwerowiczowi sztuk dla celów propagandystycznych; charakterystyczne jest, że organ magistracki „Łodzianin" uważa bilans sezonu dyr. Zelwerowicza za ujemny — między innymi z powodu wystawienia „Nocy" i „Końca firmy Thomas" (6. 7.).

W bardzo mocne tony irytacji uderzyła prasa również z okazji wystawienia sztuki „Koniec firmy Thomas" Władysława Bienina. Recenzenci uważają sztukę za chemicznie wypraną z wszelkiej wartości teatralnej i literackiej. Pióra swe maczają w ironii i sarkaźmie. A jednak — i to podkreślić należy — jednocześnie z dużym respektem mówią o dyr. Zelwerowiczu, jakby się obawiali, że on może ich źle zrozumieć. Po prostu go usprawiedliwiają i mimo niewątpliwego poślizgnięcia się w polityce repertuarowej przypominają zasługi sceniczne dyr. Zelwerowicza, człowieka kulturalnego i znawcę sceny („Kurier Łódzki"), doskonałego fachowca w dziedzinie literatury, dramatu i sztuki („Głos Polski"). A było to już nieomal pod koniec sezonu (połowa kwietnia).

Dla scharakteryzowania niezależności prasy, potknięcia dyr. Zelwerowicza i życzliwości recenzentów dla kierownika naszej sceny przytaczamy ich słowa:

Gdyby premiera sztuki p. Bienina nastąpiła nieco wcześniej, mianowicie 1 bm. uważałbym, że dyr. Zelwerowicz spłatał „Prima „Aprilis" publiczności łódzkiej za jej obojętność dla prawdziwej sztuki. Niech się męczą trzy godziny w teatrze wysłuchając steku nonsensów urągających najelementarniejszym zasadom logiki i psychologii, któremu pan Bienin nadał szumny tytuł „Koniec firmy Thomas". Że zaś działo się to 15 kwietnia nie pozostaje mi nic innego jak podziwiać bezdenną odwagę autora i niezwykłą nonszalancję dyr. Zelwerowicza, który, jako człowiek kulturalny i znawca literatury i sceny nie mógł nie wiedzieć, że sztuki w rodzaju „Koniec firmy Thomas" wystawiać nie wolno.

Gdyby p. Bienin rzecz o podobnych walorach złożył do druku w redakcji tygodnika bodaj w Kiernozi lub historycznym Pacanowie — to i tam nawet redaktor rzuciłby ją do kosza. P. Zelwerowicz jednak, może w imię zasług scenicznych swego teatru, „sztukę" wystawia maltretując nią wykonawców i publiczność.

O grze aktorów nie będę tym razem pisał, bo czyż można przykładać miarę krytyczną do wykonawców, którzy mają udawać ludzi — gdy autor dał im w swym towarzystwie szereg połamanych, nieprawdopodobnych sylwetek żywo przypominających „Pajacyki z Ameryki", o cudacznie i nieprawdopodobnie wymalowanych gębach, które sprzedają na ulicach przed gwiazdką.

Aliści sznurek targnięty ręką dziecka pęka i pajacyk obwisa, by po chwili lec z oberwaną głową czy nogą w kurzu podłogi.

Z niewymowną przykrością patrzałem jak się męczył p. Zelwerowicz. („Kurier Łódzki" z 17 kwietnia).

Po raz drugi w sezonie bieżącym pan dyr. Zelwerowicz popełnił fałszywy krok. Pierwszym z nich — było wystawienie sztuki Wojnarowskiej pt. „Noc", wczoraj zaś byliśmy świadkami — drugiego z nich. Jeśli publiczność za wczorajszą premierę, która była sztuką w trzech aktach p. Władysława Bienin-Bieleckiego pt. „Koniec firmy Thomas", mogła mieć do dyr. Zelwerowicza słuszny żal, to autor sam winien żywić żal ten w stopniu stokroć większym. Że zdarza się bardzo często, iż ludzie — niepowołani i nieobdarzeni odpowiednimi zdolnościami piszą sztuki — jest rzeczą znaną i zrozumiałą.

Trudno jest bowiem być sędzią własnych nałogów. Ale żeby doskonały znawca, zarówno sztuki dramatycznej, jak i teatru, z lekkim sercem sztuki takie, ku kompromitacji ich autorów, wypuszczał na scenę, jest już rzeczą trudniejszą do zrozumienia. I właśnie taką rzecz, mało zrozumiałą, uczynił p. Zelwerowicz wystawiając „Koniec firmy Thomas".

Sztuka ta bowiem nie posiada żadnych absolutnie wartości, ani zalet. Jest rzeczą, zarówno chybioną, jak i niepotrzebną, i to do tego stopnia, że nie wymaga nawet szerszego omówienia, czy krytyczniej-

szej oceny. Kwestia, czy aktorzy, odtwarzający premierę wczorajszą, grali dobrze, czy źle i w jakim czynili to stopniu, jest wobec tego rzeczą całkiem podrzędną i obojętną. („Głos Polski“ z 16 kwietnia).

Trzecia prapremiera „Skromna Hanka” Kazimierza Błeszyńskiego spotkała się z bardzo surową oceną w „Kurierze Łódzkim”. Recenzent sztukę ostro potępił głównie z powodu tendencji socjalistycznej. Z drugiej jednak strony nie szczędzi słów uznania reżyserowi i artystom.

Przytaczamy opinię recenzenta zarówno o samej komedii, jak i o grze.

Sztuka p. Błeszyńskiego wystawiona w Teatrze Miejskim w ubiegły piątek, ma na celu wykazanie różnic między szlachetnymi i ofiarnymi dla dobra publicznego „towarzyszami“ i egoistyczną, umiejącą jedynie obcinać kupony od listów zastawnych i kłaniać się pachołkom cara „burżuazją“. Zdaje się, że idea ta była głównym motorem wystawienia sztuki p. Błeszyńskiego w teatrze naszym, uprawiającym coraz częściej podobnego rodzaju eksperymenty agitacyjne. W „czerwonej“ Łodzi trzeba grać „czerwone“ sztuki, wystawia się więc „Noc“, „Skromną Hankę“ itp. Repertuar na tym nic nie zyskuje, a publiczność oglądając takie typy „partyjne“, jak operujący utartymi komunałami Mieczysław lub zapijający się spirytualiami w „burżujskim“ domu kotlarz, na którego pieniądze burżujskie działają magicznie, i pozwalają zapominać o przyjętych na siebie zobowiązaniach, nie nabiera bliższej ochoty do zapoznania się z hasłami międzynarodówki. Cel więc wystawienia „Hanki“ niestety, nie został osiągnięty; może to skłoni dyrekcję do zaniechania podobnych eksperymentów.

Sztuka wystawiona została bardzo starannie, znać było wytrawną rękę reżyserską p. Noskowskiego.

Dekoracje i rekwizyty zwłaszcza w akcie III, gustowne. Artyści spisywali się dzielnie.

P. Trembińska, dotychczas używana do ról epizodycznych, zagrała z brawurą rolę skromnej Hanki i w ogóle całą rolę opracowała nader subtelnie. P. Noskowski w roli Starocheckiego, p. Gawlikowski, jako kotlarz i p. Wybrański (w niewielkiej roli de Żarno-Żarneckiego) okrasili humorem swe role, pp. Nowakowski i Wroński nie mogli, mimo wysiłków, nic wydobyć z bezbarwnych ról: Mieczysława i Romana...

„Głos Polski” (z 7. V.) przypisuje natomiast „Skromnej Hance” pewne walory zarówno pod względem literackim jak i wystawy. Ton sprawozdania dość pobłażliwy.

„Skromna Hanka“, utwór w 3 aktach Kazimierza Błeszyńskiego wystawiony wczoraj po raz pierwszy w Teatrze Miejskim nie posiadając wybitniejszej wartości stanowi wszakże dość udaną, wesołą i niefrasobliwą komedię. Zebrana publiczność bawiła się dobrze, do czego

przyczyniła się w znacznej mierze gra pp. Noskowskiego i Gawlikowskiego. Również i reszta wykonawców (pp. Nowakowski, Trembińska, Dunikowska, Rodowiczowa i inni) spisali się dobrze.

Jednomyślny sąd o dwóch pierwszych premierach w Polsce i niezwykle ostra opinia recenzenta „Kuriera Łódzkiego" o „Skromnej Hance" przy zdecydowanie życzliwej postawie prasy webec dyr. Zelwerowicza świadczą wymownie o tym, że te nowości repertuarowe pozbawione były wszelkiej wartości artystycznej.

Na usprawiedliwienie wyboru „Skromnej Hanki" należy jednak powiedzieć, że Kazimierz Błeszyński nie był nowicjuszem, bo grano jego czteroaktową sztukę „Badyle i pąki" w warszawskim Teatrze Polskim. Premiera odbyła się 27. III. 1917 r., a wystawiono tę sztukę z dość dużym powodzeniem, bo 21 razy.

Jeśli już mowa o potknięciu należy jeszcze wspomnieć o wprowadzonej po raz pierwszy w Łodzi czteroaktowej sztuce Zofii Wójcickiej-Chylewskiej osnutej na tle wypadków wojennych w r. 1915.

Dramat Wójcickiej-Chylewskiej grano wprzód we Lwowie (podobno z powodzeniem), i w Krakowie, gdzie wystawienie jej spotkało się z głosami tak mocnej, zjadliwej krytyki, jak żadna inna sztuka w sezonie 1919/20.

Boy-Żeleński (we „Flircie z Melpomeną", wieczór pierwszy[1]) zestawia „Jeszcze wczoraj" z „Trędowatą"...

Znakomity krytyk uważa wystawienie tej sztuki za wielki błąd:

> Podczas sztuki p. Wójcickiej trzeba syczeć i krzywić się od początku do końca. Co do mnie, wyznaję, czyniłem więcej: gwizdałem i wyłem zupełnie otwarcie (aż jakiś pan siedzący przede mną zauważył ze zgorszeniem: „Oto skutki zdziczenia wojennego"), ale słaby mój głos tonął w szumie zdawkowych oklasków, jakimi u nas, przy wydatnej pomocy klaki, udziela się wszystkim mniej więcej po równi, o ile komuś nie przyjdzie ochota zorganizować na jakąś sztukę planowej nagonki.

---

[1]) Właściwie tom ten, obejmujący recenzje drukowane w krakowskim „Czasie" od marca 1919 do marca 1920, nie ma jeszcze nazwy: Wieczór pierwszy, bo w nadmiarze skromności wydawało się jeszcze Boyowi-Żeleńskiemu, że się raczej ociera o zagadnienia teatralne, niż wnika do wnętrza. Dlatego recenzje te, szczyt kultury i artyzmu, nazwał „Flirtem".

Sztuka p. Wójcickiej, córki długoletniego sekretarza teatru krakowskiego, w Krakowie upadła, bo autorka uginała się pod ciężarem tematu, z którego niczego wydobyć nie mogła poza zdawkowymi komunałami i banalnymi tyradami.

Taki właśnie był punkt widzenia łódzkich recenzentów. Zamieszczamy te głosy, a zarazem krótką, sprzeczną ocenę gry artystów.

W „Głosie Polskim" z 12. 9. czytamy:

„Naiwność w nawiązywaniu intrygi dramatycznej, oraz frazesowstwa i zbyteczna gadatliwość, wypełniająca wiele scen kosztem dowolnej zresztą akcji, czynią z utworu p. Wójcickiej-Chylewskiej istotnie utwór nie dzisiejszy, a wczorajszy jeszcze. Mówić o tragedii narodu swego, o boleści niezagojonych ran, o palących jeszcze wspomnieniach niewoli wczoraj dopiero strąconej z karków, mogą i powinni tylko ci, którzy coś do powiedzenia o tym mają. Rozdrabnianie tych rzeczy na bilon literacki, bilon bezwartościowy, nie wydający nawet przyjemnego dla ucha dźwięku, lub małego dla oka blasku, jest rzeczą zgoła niepotrzebną i zbyteczną. A do tej kategorii twórczości należy właśnie utwór pani Wójcickiej-Chylewskiej.

Sztuka grana jest na ogół dobrze. Jeśli śmieszyła nawet w momentach poważnych, to w każdym razie nie z winy wykonawców, lecz tylko autorki".

Na podobnych przesłankach opiera się także recenzja w „Kurierze Łódzkim" z 12. 9.:

„Rzecz przeładowana szczegółami o pomysłach iście kinematograficznych; nawet w opowiadaniach, które całkowicie akcję zabijają, uderzają kinematograficzne upodobania autorki (przejście podziemne do rzeki poprzez dom Żyda-spekulanta, w którym przekrada się legionista Zbigniew, aby stanąć na scenie w uniformie żołnierza polskiego, w chwili, gdy miasto opanowane zostało przez wojska moskiewskie)....

To, cośmy wyżej powiedzieli, wystarczy na usprawiedliwienie artystów, iż nie mogli zagrać sztuki dobrze. Z papierowych marionetek trudno wszak stworzyć postacie żywe...

Popieranie rodzimej twórczości, jedna z najszlachetniejszych pasji dyr. Zelwerowicza, godna jest ze wszech miar pochwały, oczywiście tylko wtedy, gdy to się nie dzieje kosztem bardziej wartościowych sztuk polskich, lub o wiele bardziej wartościowych sztuk obcych. Bez artystycznych i teatralnych walorów nie może żadna a żadna sztuka ukazać się na deskach scenicznych. Tym bardziej, że dyr. Zelwerowicz mógł swą myśl popierania polskiego repertuaru

zrealizować przez pokazanie w swym teatrze takich mistrzów, jak Słowacki, Roztworowski, Rittner, Perzyński, albo przez wprowadzenie na scenę Żuławskiego, Bałuckiego itp.

Dlatego nieudane prapremiery i sztuka Wójcickiej obciążają konto p. dyr. Zelwerowicza.

VI

POWOŁANIE KOMISJI TEATRALEJ

W dniu 28 listopada 1903 r. powstało w Łodzi pierwsze na ziemiach polskich Polskie Towarzystwo Teatralne w celu podtrzymania i ugruntowania bytu i ciągłości sceny polskiej.[1])

Towarzystwo to rozwijało bardzo pożyteczną działalność w okresie niewoli, choć i wtedy wytykano mu niekiedy, że popadło w stan bezczynności. To byli ludzie dobrej woli, którzy wysoko stawiali dobro kultury polskiej i dlatego czynili poważne wysiłki, by zapewnić teatrowi polskiemu możliwości istnienia i rozwoju. Aktywnie pracowało tylko kilkanaście jednostek mimo wielkiej ilości członków (w pierwszym roku — 364!); reszta była bierna (już w 1906/07 było członków 122).

Z chwilą odzyskania własnego państwa sytuacja z natury rzeczy musiała ulec zmianie. Byt tak poważnej placówki, jak teatr nie mógł być uzależniony od dobrej woli i kieszeni kilkunastu prywatnych osób, choćby najbardziej wartościowych. Zadania coraz bardziej zresztą upadającego, ledwo żyjącego Towarzystwa Teatralnego musiał przejąć Magigistrat, względnie instytucja przezeń ustanowiona, z jego ramienia działająca. Teatr bez poważnego subsydium istnieć by nie mógł, a także zobowiązania finansowe mogło na siebie wziąć tylko miasto. W dodatku w wielkiej Łodzi był tylko jeden jedyny teatr polski, a w małym Krakowie 3 (Teatr Miejski, Bagatela i Teatr Powszechny). I ta jedyna scena

---

[1]) Historia Polskiego Towarzystwa Teatralnego do roku 1911 por. Fallek W. „Scena łódzka pod dyrekcją Aleksandra Zelwerowicza (1908/11), Prace polonistyczne 1937 r.

musiała walczyć ciągle z poważnymi trudnościami materialnymi.

Było tedy rzeczą oczywistą, że Magistrat miasta Łodzi zabrał się do uregulowania sprawy teatru.

Na posiedzeniu Magistratu z dnia 2. V. 1918 „uchwalono w zasadzie utworzyć przy Wydziale Szkolnictwa Komisję Kulturalno-Oświatową, której projekt podjął się przedstawić w formie konkretnej Dr Kopciński" [1]).

Uchwała ta szybko weszła w życie.

„Na posiedzeniu Wydziału Szkolnictwa z dnia 8 maja 1919 roku uchwałą Nr. 14 przyjęto do wiadomości, iż przy Wydziale Szkolnictwa zostaje zorganizowana Komisja Kulturalno-Oświatowa, zadaniem której będzie zaspakajanie w miarę możności potrzeb kulturalnych miasta i jego mieszkańców".

Na posiedzeniu tej komisji z dnia 4. VI. 1919 r. uchwalono, aby jej kompetencji podlegał między innymi „stosunek Zarządu Miejskiego do Teatru Polskiego".

VII

OFERTY W SPRAWIE OBJĘCIA TEATRU

Jednym z najważniejszych zadań tej komisji było zaangażowanie nowego dyrektora w miejsce p. Franciszka Rychłowskiego, którego umowa z Magistratem wygasła 20. V. 1920 roku.

Wielu kandydatów — niektórzy godni pierwszej sceny stołecznej! — starało się o objęcie spadku po p. Rychłowskim.

Magistrat uchwalił jeszcze 30. I. 1920 r. oddać teatr znakomitemu aktorowi lwowskiemu Romanowi Żelazowskiemu na trzyletni okres. Pertraktacje musiały być na dobrej drodze, skoro 30. III przesłano mu dokładny inwentarz rekwizytów, które miały być zakupione z Teatru Niemieckiego (Dzielna 18). Bardzo powoli i opornie szły układy z Żelazowskim. Dopiero w dniu 4. V wysłał Magistrat telegram do

[1]) Wyciąg z posiedzenia Magistratu z 2 maja 1919 roku, uchwała Nr. 11.

niego, by przybył do Łodzi podpisać kontrakt. Rokowania jednak rozbiły się. Żelazowski zrzekł się prowadzenia teatru.

W dniu 11. V 1920 r. wysłał Magistrat telegram do Ludwika Solskiego w Wilnie z propozycją objęcia dyrekcji. Kazimierz Kamiński sam się zgłosił telegraficznie (za późno, 6. VII). Brakowało jeszcze trzeciego z trójcy największych artystów polskich, Mieczysława Frenkla, w tych konkurach o dyrekcję sceny łódzkiej.

Imponująca ilość ofert nadchodziła do Magistratu, względnie Komisji Teatralnej w sprawie objęcia teatru, zarówno przed zaangażowaniem p. Zelwerowicza jak i potem, gdy jeszcze do szerszej wiadomości poza granicami Łodzi fakt ten nie doszedł do wiadomości.

Z Warszawy (prócz Kamińskiego) zgłosili swoje kandydatury: Józef Zieliński, artysta Teatru Polskiego i Stanisław Czapelski, art. „Bagateli“ (oferta łączna), Jan Kochanowicz (29. V), Karol Adwentowicz (4. VI), Stanisław Stanisławski (który już wespół z Frączkowskim był w roku 1918 dyrektorem teatru w Łodzi; ofertę swą wycofał w liście z 20. V z powodu „ogromnego zapotrzebowania artystów przy względnym ich braku“ i stawiania przez nich wygórowanych warunków). Z Krakowa nadeszła łączna oferta Zygmunta Noskowskiego i Józefa Trywdara (26. V), Ludwika Czarnowskiego (który powołuje się na swoje 33 lata i istotnie duże zasługi na stanowisku naczelnego reżysera „Bagateli“; ofertę złożył 2. V). Ze Lwowa wniósł ofertę (17. VI) Frączkowski. Z Poznania wpłynęła łączna oferta Janusza z Teatru Wielkiego i Ryszarda Bolesławskiego, artysty i reżysera w „Teatrze artystycznym Stanisławskiego“ w Moskwie, Edmunda Rygiera (w liście z 17. VI. pisze: „składam ofertę na dyrektora teatru; mam bogatą garderobę, bibliotekę, praktykę, energię“).

Z Łodzi zgłosił kandydaturę Stanisław Książek.

Warszawa, Kraków, Lwów, Poznań, Wilno, Łódź reprezentowane były w tym łódzkim konkursie teatralnym.

Tyle się mówiło o zatęchłej, prowincjonalnej atmosferze teatralnej w Łodzi, że zgłoszenie wybitnych nazwisk w celu kierowania naszą sceną musi nasuwać pewne myśli. Skoro mimo notorycznego faktu, że Łódź opuszczają dyrektorzy sceny z długami pragną tu pracować ludzie o zna-

nych nazwiskach w świecie teatralnym, wierzą oni widocznie w możliwość 1) ponownego stworzenia klimatu artystycznego w Łodzi, 2) umiejętnej oceny dobrego teatru przez Łodzian i w 3) opłacalność u nas sztuki, stojącej na wysokim poziomie.

VIII

UMOWA Z ZELWEROWICZEM

Zwycięstwo w tym starcie odniósł Aleksander Zelwerowicz. Mnóstwo telegramów terminowych krążyło między Magistratem a Zelwerowiczem. W jednej z depesz zrzekł się już prowadzenia teatru: „rezygnuję, fizyczne niepodobieństwo dobrania zespołu", a więc motyw rezygnacji taki sam, jak u Stanisławskiego, świadczący zresztą o poczuciu odpowiedzialności.

W dniu 14. VI. 1920 r. wysłano do Zelwerowicza telegram terminowy: „Przyjeżdżam do kontraktu w środę, prosimy nie wstrzymywać przygotowań sezonu. Magistrat. Kopciński".

Nazajutrz, w dniu 15. VI przyjął Magistrat przedstawiony przez Komisję Teatralną Oddziału Kultury i Oświaty Pozaszkolnej przy Wydziale Szkolnictwa projekt umowy jaka ma zostać zawarta między Magistratem miasta Łodzi a artystą dramatycznym Aleksandrem Zelwerowiczem na prowadzenie Teatru Polskiego w Łodzi w sezonie 1920/21 i uchwalono skierować do Rady Miejskiej celem zatwierdzenia w trybie nagłym na dzisiejszym posiedzeniu [1])

W dniu 15. VI. 1920 r. uchwalono na posiedzeniu Rady Miejskiej poza porządkiem dziennym za uznaniem nagłości [2]) zawrzeć umowę między Magistratem a Zelwerowiczem. Umowa ta obejmuje 19 paragrafów.

Podajemy najważniejsze postanowienia:

---

1) Wyciąg 49 pos. Magistratu, Łódź 15. VI. 1920 r., uchw. Nr. 963.

2) Wyciąg z protokołu 40 (II sesji) posiedzenia Rady Miejskiej, Łódź 15. VI. 1920 roku.

§ 2.

P. Zelwerowicz organizuje teatr, angażuje w porozumieniu z Komisją Teatralną Wydziału Kultury i Oświaty pozaszkolnej przy Magistracie m. Łodzi odpowiednie siły teatralne i obowiązuje się teatr pod względem artystycznym postawić na wysokim poziomie.

W § 4 Magistrat obowiązuje się uzupełnić na życzenie Zelwerowicza inwentarz, przeznaczając na to 250.000 mk.

§ 5.

Miasto daje subwencji 600.000 mk...

Powyższe subsydium może być podwyższone, o ile nastąpi ogólne podrożenie życia.

§ 6.

Oświetlenie i opalanie teatru na próbach i przedstawieniach dokonywane będzie na koszt Magistratu, konserwacja jednak i utrzymanie w porządku odnośnych instalacji obowiązuje p. Zelwerowicza, gdyż obsługa ich należy także do p. Zelwerowicza.

§ 7.

Magistrat bezpłatnie przewozi do teatru ze składu i z powrotem dekoracje, o ile żądanie przewiezienia będzie mu zawczasu zakomunikowane.

§ 8.

Magistrat bezpłatnie dostarcza pomieszczenia na dekoracje i kostiumy, również pozwoli p. Zelwerowiczowi odbywać próby i prowadzić szkołę dramatyczną w jednej z sal, dzierżawionych przez Magistrat.

W § 9 nakłada umowa na p. Zelwerowicza koszta ubezpieczenia całego inwentarza. Nadto jest w tym § postanowienie, że przeróbki inwentarza mogą nastąpić tylko za zezwoleniem Komisji Teatralnej.

Niezwykle oryginalny, nie spotykany chyba w żadnym kontrakcie teatralnym jest

§ 10.

Magistrat w miarę możności ułatwia p. Zelwerowiczowi nabywanie różnych towarów, wyrabianych w fabrykach łódzkich, a potrzebnych mu do prowadzenia teatru, rzeczy zaś, które ma w swych składach, jak na przykład, różne artykuły techniczne odstępuje mu po cenach własnego kosztu.

§ 12.

Magistrat ma prawo bezpłatnego korzystania z sali teatralnej co drugą niedzielę od rana do godz. 2 popołudniu.

§ 14.

Sezon ma trwać od 26. VIII. 20 do dnia 20. VI. 21..

§ 15.

Ceny biletów ustanawia p. Zelwerowicz w porozumieniu z Komisją Teatralną. Na przedstawienia zaś w sobotę po południu i wie-

czorem (dla młodzieży i robotników) oraz na jedno w tygodniu przedstawienie dla zorganizowanej w Związki inteligencji — ceny mają być najniższe, normowane przez Komisję Teatralną. Przedstawienia te wolne będą od podatku miejskiego. Cztery razy w sezonie, w święta w godzinach rannych p. Zelwerowicz będzie dawał przedstawienia dla dzieci szkół powszechnych zupełnie bezpłatnie.

§ 16.

W myśl § 1 niniejszej umowy czysty dochód z teatru do 200.000 mk na sezon należy do p. Zelwerowicza, który również ponosi wydatki jego prowadzenia obliczając ten czysty dochód w ten sposób, że do wpływów należy zaliczyć między innymi i subsydium ze strony Magistratu, a do wydatków pensje i gaże artystów i innych pracowników teatru, wreszcie wszelkie inne wydatki, związane z prowadzeniem teatru. Jeżeli by jednak obliczony w ten sposób czysty zysk z prowadzenia teatru wyniósł więcej, niż 200.000 mk. za sezon, nadwyżka tego zysku będzie dzielona w ten sposób, że p. Zelwerowicz otrzyma z niej $1/5$ część, Magistrat — $2/5$ części, pozostałe zaś $2/5$ części — zaangażowani przez p. Zelwerowicza pracownicy teatru.

Potem mowa o kontroli prowadzenia teatru i rachunków przez Magistrat.

Ten kunsztownie obmyślony i zawikłanym stylem prawniczym sformułowany punkt umowy, okazał się niepotrzebny, bo p. Zelwerowicz, jak często dyrektorowie teatru łódzkiego, z poważnymi długami stąd wyjechał.

§ 17.

Repertuar układa p. Zelwerowicz w porozumieniu z Komisją Teatralną.

§ 18.

P. Zelwerowicz będzie miał prawo pierwszeństwa przed innymi kandydatami do prowadzenia teatru i w następnym sezonie 1921/22.

§ ten świadczy o wielkim zaufaniu Magistratu i Komisji Teatralnej do dyr. Zelwerowicza; starały się bowiem już z góry o pozyskanie go na następny sezon.

Zachodzi jednak pytanie, dlaczego wobec takiego zaufania Magistrat nie próbował zawrzeć z Zelwerowiczem umowy na trzy lata, skoro mu taki termin odpowiadał parę miesięcy przedtem, przy niedoszłym zaangażowaniu Romana Żelazowskiego na dyrektora teatru łódzkiego.

IX

ZELWEROWICZ I KOMISJA TEATRALNA

„Robotnik" z dnia 21. I. 1921 r. bardzo ostro skrytykował działalność łódzkiego Towarzystwa Teatralnego, które jednak w najcięższych czasach niewoli teatrowi pomagało i niekiedy angażowało wybitnych kierowników sceny (Wołowski, Gawalewicz, Zelwerowicz!).

„Jednym z pierwszych poczynań Komisji było uregulowanie sprawy Teatru Polskiego. Jeszcze w początku istnienia nowego Magistratu w 1918 r. wykupiono kompletne urządzenie teatralne po byłym teatrze niemieckim za stosunkowo niewysoką cenę. Towarzystwo Teatralne nie przejawiało żadnej żywszej działalności, ograniczało się jedynie do zawierania kontraktów z dyrektorami a i tę czynność wykonywano tak niedbale, że w ciągu kilku lat nie mogła znaleźć kierownika teatru, który by utrzymał scenę polską w Łodzi na średnim, choćby prowincjonalnym poziomie. Pod dyrekcją ostatniego z protegowanych Towarzystwa, p. Rychłowskiego teatr łódzki upadł do poziomu amatorskiej scenki na letniskach.

Magistrat w chwili, gdy nabył teatr niemiecki musiał go oddać dyr. Rychłowskiemu, którego kontrakt upływał w 1920 r. Towarzystwo Teatralne stało się fikcją, usunęło się wreszcie od wpływu na teatr; wpływ przeszedł do wyłącznej kompetencji Komisji Oświatowo-Kulturalnej". Rozpisano konkurs.

„Wybór padł na Zelwerowicza, który zapisał jako dyrektor w historii teatru Polskiego w Łodzi jedną z najchlubniejszych kart w. roku 1908/1911...[1]), kiedy teatr łódzki był pierwszy, w którym wystawiono „Wesele" i „Irydiona".

P. Zelwerowicz ceniony powszechnie jako organizator, ale i jako wysoce inteligentny i utalentowany reżyser i aktor z zapałem i energią jął się dźwignięcia teatru łódzkiego z odmętu wojennego i gospodarki Towarzystwa Teatralnego"...

Zelwerowiczowi nie tylko było ciężko dobrać personel aktorski, ale — wbrew informacjom dziennikarskim — rekwizyty teatralne pozostawiały jeszcze dużo do życzenia.

I oto nadarzyła się nadzwyczajna sposobność wzbogacenia sceny wielkim zasobem nowych utensyliów teatralnych.

W związku z ofertą Rygiera zakomunikował mu Magistrat, że złożył ją za późno, ale reflektuje na kupno wymienionej przezeń garderoby (list z 24. IV.). Pełne trzy

[1]) W „Robotniku" przez omyłkę podane są lata 1908/1910.

miesiące trwały targi i przetargi, obfitujące w ciekawe perypetie.

Magistrat polecił Zelwerowiczowi zająć się kupnem zaoferowanych rzeczy (listem z 20. VII.), potem powziął specjalną uchwałę w d. 10. VIII.[1]), by nabyć od Rygiera kostiumy za cenę około 200.000 mk. Magistrat chce zapłacić 175.000 mk. Zelwerowicz sądzi, że nabędzie wszystko za 170.000 mk. Rygier proponuje Zelwerowiczowi w telegramie z Zakopanego cenę 240.000 mk., „minimum warta $1/2$ miliona" (telegram z 9. VII.).

W $1 1/2$ miesiąca potem (25. VIII) znów toczyły się pertraktacje z Rygierem, który zgodził się na raty miesięczne, przy czym dodał: „jeżeli mnie Szan. P. Dyrektor zaangażuje, gotowy do wszelkich dogodnych dla Dyrektora kompromisów". Tę propozycję potem jeszcze raz powtarza, a Zelwerowicz się na nią zgadza. Wreszcie Rygier telegraficznie oświadczył (11. IX), że akceptuje kwotę 200.000 gotówką. Rozmyślił się więc, nie chciał już ratalnej spłaty. W związku z prośbą, by przybył do Łodzi sprawę ostatecznie załatwić odpisał, że przyjechać nie może, biblioteki teatralnej komediowo-wodewilowej i operetkowej wraz z rolami i nutami nie doda, bo warta jest teraz najmniej 50 tys. mk. Wreszcie donosi w dn. 26. IX. Magistratowi (już nie Zelwerowiczowi), że Zelwerowicz chciał mu dać ratami 200.000 mk. po 20.000, a on sprzedał kostiumy za 300.000 odrazu gotówką.

Teatr łódzki nigdy nie miał i dotychczas nie ma odpowiedniej ilości kostiumów, a teraz właśnie taka zaświtała nadzieja, że się garderobę teatralną w wielkiej ilości zakupi. Nadzieja ta jednak, niestety, rozwiała się.

Dyr. Zelwerowicz nieraz poważne miał trudności przy wystawianiu sztuk z wielkiego repertuaru. Magistrat zwrócił się np. 10. XI. 1920 do Dyrektrora Generalnego Teatrów Miejskich p. Jana Lorentowicza, by na wtorek 30. XI. pożyczył na przeciąg 10 dni 15 kompletów kostiumów z „Nocy listopadowej". Ale Magistrat stołeczny listem z 26. XI. (podpis wiceprezydenta Artura Śliwińskiego) „z największą przy-

[1]/ Wyciąg z 67 posiedzenia Magistratu z dnia 10. VIII. 1920 r., uchwała 1244.

krością", „mimo szczerych chęci" musi odmówić tej prośbie, „bo sami te sztuki będą grali".

Potem Magistrat łódzki zwrócił się do Dyrekcji warszawskich teatrów (list z 16. III.) z prośbą o pożyczenie 7 kostiumów na „Wesele".

Te kłopoty kostiumowe są stałą bolączką łódzkich kierowników teatru, a nie było ich tylko — rzecz zrozumiała — za dyrekcji Szyfmana, który w miarę potrzeby sprowadzał garderobę ze swojego teatru z Warszawy.

Z protokółów Komisji Teatralnej, prowadzonych dopiero od 27. VII. 1920 r. można wyrobić sobie zdanie o pracy dyr. Zelwerowicza w sprawie przyciągnięcia najszerszych sfer i młodzieży do teatru, o jego kłopotach i poczynaniach artystycznych.

Komisja Teatralna poleciła sporządzić listę związków zawodowych i kooperatyw robotniczych i urzędniczych i klubów na terenie Łodzi. W dniu 17. VIII. zebrali się przedstawiciele związków zawodowych w sprawie przedstawień dla ich członków. [1])

„Przewodniczący dr Kopciński wyjaśnił zebranym cel zebrania, mający się streścić w następującym ujęciu:

Komisja Kulturalno-Oświatowa idąc śladem roku ubiegłego pragnie i w tym roku bieżącym zorganizować cykl przedstawień teatralnych dla sfer pracujących, po cenach nader zniżonych. Komisja wychodziła przy tym i z tego jeszcze założenia, że aczkolwiek w porze obecnej społeczeństwo jest bardzo absorbowane wypadkami politycznymi, to jednak teatr będzie nadal nie tylko miejscem godziwej rozrywki, lecz źródłem, skąd popłyną do zwątpiałych serc polskich nowe siły ożywcze i skąd rozchodzić się będzie szlachetna agitacja".

Potem omówiono podział i technikę sprzedaży biletów przez związki. Miano podać życzenia w sprawie programu przedstawień teatralnych, ale nikt w tym względzie nie zabrał głosu.

W związku z tymi przedstawieniami wygłosił Zelwerowicz staraniem Komisji Teatralnej w dniu 5. IX. 1920 r. w sali Rady Miejskiej odczyt „O teatrze dla sfer robotniczych".

---

[1]) Ten protokół jest w teczce 1 akt kategorii dotyczącej komisji kulturalno-oświatowych.

Nadto odbywały się przedstawienia dla inteligencji i dla młodzieży. Pierwsze przedstawienie ludowe odbyło się 4. IX., pierwsze przedstawienie dla inteligencji 6. IX.

Ze względu na to, iż na widowiska po cenach zwyczajnych frekwencja widzów nie dopisuje — uchwalono na posiedzeniu Komisji Teatralnej z 3. XII. sztuk nowych nie wystawiać na widowiskach ludowych i dla inteligencji prędzej jak po trzech tygodniach. Komisja Teatralna dbała także o etyczną i moralną stronę tych widowisk. Zgodzono się „ze względów zasadniczych nie dawać na powyższe przedstawienia sztuk: „Związek atletów duchowych" Duhamela i dramatu „Ten, którego biją po twarzy" Andrejewa. Nawiasem powiedziawszy Andrejewa wcale nie grano. Dyr. Zelwerowicz zobowiązał się każdorazowo podawać tytuły sztuk nie nadających się na przedstawienia ludowe i dla inteligencji.

W dniu 6. XI. po dyskusji nad dotychczasowym repertuarem Teatru Miejskiego uchwalono wprowadzić „więcej sztuk o podkładzie społecznym i sztuki dawnego repertuaru polskiego o rzetelnej wartości literackiej".

W odpowiedzi na to przedstawił dyr. Zelwerowicz tytuły sztuk, jakie mają być wystawione w najbliższym czasie (Karykatury, Noc listopadowa — fragmenty, Warszawianka, Powódź, Pan Damazy, Szopka polska, Komedia omyłek).

Repertuarem zajmowała się potem znów Komisja Teatralna w dniu 22. I. Cytujemy postanowienia zapadłe na tym posiedzeniu dosłownie:

1) Zebrani wypowiadają i dzielą się wrażeniami z dotychczasowego repertuaru teatralnego. Refleksje te w dalszej wymianie zdań skonkretyzowały się w następujące dezyderaty i postanowienia:

a) należy kłaść nacisk na to, by repertuar w drugiej połowie sezonu teatralnego był opracowany podług pewnych wytycznych i nie miał cech dorywczości,

b) treść poszczególnych sztuk ma stanowić czynnik wychowawczy dla szerokich sfer społeczeństwa,

c) konieczną jest rzeczą, by teatr opracował i wystawił pewną ilość sztuk o wartości klasycznej,

d) w związku z tym podała Komisja tytuły dzieł dramatycznych zasługujących na uwagę:

„Noc lipcowa" Gorczyńskiego, „Na dnie" Gorkiego, „Mazepę", „Sen srebrny Salomei", „Balladynę" i „Samuela Zborowskiego" Sło-

wackiego, „Grę serc“ Kiedrzyńskiego, „W małym domku“ Rittnera, „Zemstę“ Fredry, i „Hamleta“ Szekspira.

Poza tym ogólnie uznano za pożądanych autorów: Czechowa, Anrejewa, Heiermansa itp.

Sądząc z dotychczasowego repertuaru (tj. do 22. I.) nie można przyznać całkowitej słuszności Komisji, bo teatr nie pomijał w repertuarze walorów wychowawczych ani sztuk klasycznych, ale cechy dorywczości były istotnie czasem widoczne. Inaczej być nie może w żadnym teatrze, gdzie premiery muszą być nader częste, a czasem sztuka szybko „upada” i trzeba na gwałt montować widowisko. Z konieczności rzeczy musi się zdarzyć, że próbuje się taką sztukę, którą grać najłatwiej, a to nie zawsze idzie w parze z jakąś linią repertuarową lub ze starannością gry czy wystawy. Jeśli to przypadek rzadki, musi się ten stan rzeczy nie tylko uznać, ale i usprawiedliwić. A należy zgodzić się z tym, że były nieliczne tylko potknięcia repertuarowe.

Zelwerowicz był zresztą mocną indywidualnością artystyczną; dość często (wobec skarg na jego absencję) przychodził na posiedzenia Komisji Teatralnej, słuchał uważnie dezyderatów, niektóre czasem uwzględniał, ale zawsze robił to, co on uważał za zgodne z repertuarową linią.

Z 10 sztuk zaleconych mu do wystawienia na powyższym posiedzeniu ukazała się tylko .. 1 sztuka („W noc lipcową”, którą zresztą wystawił pod sam koniec sezonu). Co do utworów obcych nie ulegał żadnej w ogóle sugestii komisji.

W sprawie sztuki „Kiki” Komisja wpłynęła na dyr. Zelwerowicza, by zaniechał jej wystawienia (prot. z 22. I 1921). Na to się zgodził, jak i w innym jeszcze wypadku; wystawił bowiem „Noc”, ale to były raczej podszepty prywatne, bo w istniejących protokółach Komisji Teatralnej takiego dezyderatu nie ma.

Kiedy indziej znów (12. III.) Komisja Teatralna uchwaliła wystąpić wobec dyr. Zelwerowicza z żądaniem, by w sezonie bieżącym uwzględnione zostały następujące sztuki: „Noc lipcowa” Gorczyńskiego (po raz drugi z tym dezyderatem Komisja występuje), „Biała rękawiczka” Żeromskiego, „W małym domku” Rittnera, „Gospoda pod zieloną papugą” Zapolskiej, „Kandida” Shawa, „Wujaszek Wania” Czechowa,

„W sieci" Kisielewskiego. Wybór bezsprzecznie interesujący. Dyr. Zelwerowicz uwzględnił tylko jedną rzecz: „Białą rękawiczkę" (o przyjętej na repertuar sztuce Gorczyńskiego już mówiliśmy).

Dyr. Zelwerowicz nie spełnił także żądania Komisji, by ograniczył w przyszłości dublowanie ról, co zawsze dzieje się z krzywdą tej publiczności, która nie mogła widzieć w teatrze pierwszej obsady. (Pos. z 4. I. i 12. II. 1921.)

Dyrektor teatru usprawiedliwia dublowanie ról „potrzebą wyrabiania się młodszych sił i wynikających czasami konieczności gospodarczych, co Komisja przyjęła do wiadomości". (Pos. 21. II.).

Pełno kłopotów miał dyr. Zelwerowicz z rekwizytami i dekoracjami. Zrazu nie wolno mu było przemalowywać dekoracji bez specjalnego zezwolenia Komisji, potem postanowienie to cofnięto z wyjątkiem łączenia 2 całości w jedną.

Wbrew umowie Dyrekcja Teatru Miejskiego nie nadsyłała do Komisji Teatralnej we właściwym czasie zawiadomień o projektowanych przeróbkach rekwizytów, wskutek czego do inwentarza majątku teatru wkrada się nieład. Zobligowano dyr. Zelwerowicza, by zakomunikował Komisji 6 dni przed przystąpieniem do przeróbki.

Istotnie protokóły ciągle notują zatwierdzenie rozmaitych przeróbek.

Ale zdarzają się wypadki, że p. Zelwerowicz „przerabia kostiumy bez uprzedniego zezwolenia Komisji". „Zelwerowicz zobowiązał się trzymać kontraktu i przyjętych dwukrotnie uchwał tj., że o każdej przeróbce zawiadomi Komisję ew. przewodniczącego". (Pos. z 3. XII. 1920).

I znów w protokółach jest mowa o zezwoleniu na przeróbki.

Ileż energii zużył Zelwerowicz w związku z całym szeregiem remontów (drzwi, okna, ogrzewanie), z brakiem malarni, z podwyżkami pensji, z nieosiągalnym s t a r a n i e m o utrzymanie równowagi budżetu. Można się domyśleć ile przykrości kryje w sobie drobna wiadomość w prot. pos. Komisji Teatralnej z 4. I. 1921, że „wobec częstego braku światła w teatrze Zelwerowicz prosi Komisję Teatralną, by porozumiała się z elektrownią, aby nie było przerw w dostarczaniu światła".

Nie mógł tedy dyr. Zelwerowicz skupić całej swej myśli wyłącznie na artystycznej stronie kierownictwa. Sprawy techniczne, kłopoty finansowe i rozliczne drobiazgi nieraz odrywały go od intensywnej pracy w kierunku utrzymania teatru na wysokim poziomie. Mimo to bardzo często reżyserował, inscenizował, przemawiał, pilnie czuwał nad wszystkim i wszystkimi w teatrze.

Ze względu na małą pojemność łódzkiego rynku teatralnego pilnowała Komisja Teatralna i Dyrekcja Teatru, by nie powstawały w Łodzi inne konkurencyjne imprezy teatralne.

Gdy w mieście zaczęto mówić o tym, że powstaje teatr żołniersko-ludowy pod dyr. Rychłowskiego, postanowiono interweniować w Referacie Oświatowym D. O. G. Ł., aby do powstania takiego teatru nie dopuścić ze względu na to, iż rolę szerzenia kultury i rozrywki wśród żołnierzy skuteczniej wypełni odpowiedzialny Teatr Miejski (prot. Kom. Teatr. z 28. VIII).

X

PRZEDSTAWIENIA DLA MŁODZIEŻY SZKOLNEJ.

Przedstawienia dla młodzieży szkół średnich postanowiono urządzać co sobotę po południu. W sprawie naradzania się nad programem tych przedstawień (jak i co do podziału biletów) zwołano posiedzenie przełożonych pensji i dyrektorów szkół średnich 1. IX. 1920 do lokalu Wydziału Szkolnictwa. W sprawie prelekcji dla młodzieży uchwalono zawczasu poprosić o ich wygłoszenie nauczycieli szkół średnich.

Na posiedzeniu kierowników szkół średnich w sprawie przedstawień teatralnych dla młodzieży szkolnej w dniu 7. IX. 1920 obecnych było 16 osób. Na porządku dzienuym były trzy punkty: 1) program przedstawień dla młodzieży, 2) sprawa prelekcji przed przedstawieniem i 3) technika podziału biletów. Na zebraniu postanowiono ustalić w porozumieniu z dyr. Zelwerowiczem szczegółowy repertuar na przyszłość, aby przedstawienia ściśle związać z odpowied-

nimi dziełami literatury polskiej i obcej. Sprawę prelekcji i prelegentów postanowiono przekazać posiedzeniu polonistów.

Na tym posiedzeniu wysunięto także dezyderat, by ceny wszystkich biletów sprowadzić do trzech cen zasadniczych.

Komisja Kulturalno - Oświatowa (Komisja Teatralna) przesłała listy do wszystkich szkół średnich w sprawie uczęszczania młodzieży do teatru. Znaleźliśmy w aktach (teczka 1 Archiwum akt dawnych m. Łodzi) list z gimnazjum H. Miklaszewskiej z 5. XI. 1920 zaadresowany do Wydziału Szkolnego Komisji Kulturalno-Oświatowej przy Magistracie. Treść listu w głównych zarysach jest następująca:

W odpowiedzi na łaskawe pismo z 3 bm. dyrekcja gimnazjum zwraca się z prośbą o nadesłanie repertuaru przedstawień odbyć się mających w czasie najbliższym i pragnie uzależnić każdorazowe zezwolenie na bytność w teatrze i zajęcie się sprzedażą biletów od programu.

...a zarazem pospiesza Dyrekcja zaznaczyć, że uczenice tutejszego gimnazjum uczęszczają do teatru zawsze pod opieką wychowawczyń".

List ten przekazano Dyrekcji Teatru, która odpowiedziała dopiero 13. XII., a poważne swoje opóźnienie tłumaczyła tym, że nie można było oznaczyć daty powyższych widowisk.

W odpowiedzi na list z 7. XI. br. uprzejmie komunikujemy, że najbliższy repertuar widowisk dla młodzieży przedstawia się następująco:

11 — Obchód listopadowy, 18. XII. — „Pan Damazy", 8. I. 21 — „Pan Damazy", 15. I. — Szopka Polska.

W dniu 15. IX. odbyła się konferencja z polonistami szkół średnich (18 osób) w sprawie repertuaru. Bilety dla młodzieży szkolnej z początku sprzedawał Wydział Szkolny, potem z powodu trudności technicznych — Kasa Teatru.

O repertuarze i datach przedstawień komunikował Teatr Sekcji polonistów przy Związku Zawodowym Nauczycieli Polskich Szkół Średnich (pismo z 12. I. 1921).

Przedstawienia te cieszyły się tak wielką frekwencją, że zachodziły wskutek tego nawet nadużycia.

Oto Zelwerowicz komunikuje na posiedzeniu Komisji Teatralnej (w dniu 19. II. 1921), że „wielu uczniów" paskuje

biletami na widowiska sobotnie, przy czym „dyrektor składa spis nazwisk młodocianych „przestępców”[1]) wraz z zarekwirowanymi biletami”. Postanowiono nie sprzedawać biletów „pojedyńczym chłopcom”.

To nie był jednak największy kłopot z młodzieżą. Bardziej kłopotliwym problemem stało się jej zachowanie. Młodzież przeważnie dobre ma wyczucie walorów artystycznych, ale lubuje się także w efektach. Reaguje bezpośrednio, impulsywnie. Głośno się śmieje, klaska przy otwartej scenie, gdy na nią szczególnie emocjonalnie działa wspaniała gra, efektowny moment (piękny taniec, melodyjna piosenka), mocne, dobrze przez artystę uplastycznione powiedzenie, ładny a do gustu młodzieży przypadający aforyzm itd.

Upodobania młodzieży na ogół oscylują więc między upodobaniem do rzetelnego, głębokiego artyzmu a powierzchownym efekciarstwem. Młodzież jest niejednolita; spotkać można wśród niej galerię jednostek od najsubtelniejszych, najbardziej taktownych (i te znacznie przeważają!) do najmniej wychowanych, jak u dorosłych, którzy jednak mają obecnie na ogół — że tak powiem — teatralne wychowanie i nie przeszkadzają artystom w grze, choćby się im nie podobała gra czy sztuka.

Młodzieży natomiast zdarzają się wybryki. Na ogół pełna temperamentu i wigoru życiowego, nastawiona często na kpiny i kawały nawet w teatrze, zwłaszcza gdy scena jakaś jest nudna, daje upust swym wrażeniom niejednokrotnie w sposób niepohamowany.

Czasem ten i ów uczeń nie jest przygotowany do słuchania nastrojowych scen i przeszkadza reszcie młodzieży. Taki karygodny wybryk utrudniał aktorom grę nawet w „Wyzwoleniu”.

To zachowanie młodzieży napiętnował dyr. Zelwerowicz w swym apelu do przełożonych szkół i nauczycielstwa o stałe dyżury na przedstawieniach dla uczniów.

Odezwa ta ukazała się w dziennikach w dniu 7.X.1920 i zawiera treść następującą:

[1]) Umieszczamy ten cudzysłów, bo dosłownie zdanie to odpisujemy z przytoczonego protokółu.

Dyrekcja Teatru Miejskiego zwraca się do przełożonych i wychowawców szkół średnich, aby zechcieli zwrócić uwagę na zachowanie się młodzieży szkolnej, która rozmawia głośno, śmieje się w najniewłaściwszych miejscach, krzyczy, dowcipkuje, przeszkadzając biegowi akcji tak dalece, że na sobotnim widowisku „Wyzwolenia" musiano kilkakrotnie przerwać grę, ponieważ aktorzy na scenie dosłownie nie mogli mówić. Byłoby bardzo pożądane, aby na widowiskach dla młodzieży byli obecni w formie urzędowej nauczyciele czy wychowawcy, którzy by obecnością i interwencją swoją przyczynili się do tego, aby widowiska te istotnie spełniały swoje zadanie.

Dyrekcja Teatru Miejskiego bardzo gorąco kładzie tę sprawę na sercach przełożonych i kierowników szkół średnich.

Wybryki te powtarzały się. Postanowiono zareagować. Oto w protokole posiedzenia Komisji Teatralnej z dn. 4. I. 1921 znajdujemy następujące postanowienia:

Aby zapobiec na przyszłość hałaśliwemu zachowaniu się galerii proponowane są następujące środki zaradcze:

a) Wywiesić ostrzeżenia w widocznych miejscach, że za nieodpowiednie i hałaśliwe zachowanie się podczas widowiska, winny będzie pociągany do odpowiedzialności sądowej za zakłócenie spokoju.

W związku z tym postanowiono porozumieć się z p. Komisarzem Rządu, aby aresztowanym wymierzane zostały kary przewidziane w odpowiednim paragrafie o tego rodzaju przestępstwach.

b) Wicepr. Klocman proponuje przed każdym widowiskiem anonsować za pomocą latarni elektrycznej: „Uprasza się o zachowanie spokoju w czasie przedstawienia".

c) P. przewodniczący daje projekt, aby każdemu widzowi na galerii wręczono maleńką odezwę, w której by w kilku zdaniach zamieszczona była charakterystyka i znaczenie teatru. Odezwy takie miałyby znaczenie wychowawcze.

Po przedyskutowaniu tych projeków powierzono wykonanie ich panu drowi Kopcińskiemu, według jego uznania.

Co z tym fantem zrobił dr Kopciński i jaki skutek miała interwencja tego nie wiemy, bo w aktach odpowiedzi na to nie znaleźliśmy. Przytoczony fakt nieodpowiedniego zachowania się dotyczy niewątpliwie pojedynczych jednostek wśród młodzieży szkolnej.

Repertuar dla szkół był staranny. Spis podajemy wedle alfabetycznego porządku:

1. „Pan Damazy" — Blizińskiego,
2. „Ciotunia" — Fredry
3. „Wielki człowiek do małych interesów" — Fredry
4. „Pan Jowialski" Fredry

5. „Urwis" — Katerwy
6. „Chory z urojenia" — Moliera
7. „Szopka polska" — Or-Ota
8. „Psie figle służącego" — Plauta
9. „Młynarz i jego córka" — Raupacha
10. „Złota czaszka" — Słowackiego
11. „Komedia omyłek" — Szekspira
12. „Wyzwolenie" — Wyspiańskiego
13. „Wesele" — Wyspiańskiego
14. Uroczysty Obchód listopadowy ku czci Wyspiańskiego (Fragmenty z „Nocy listopadowej" i „Warszawianki")
15. Uroczysty obchód ku czci Hetmana Żółkiewskiego.

Przedstawienia dla młodzieży obejmowały nieomal połowę wystawionych w ogóle sztuk (14—32).

Poza ramami przedstawień była akademia na cześć Żółkiewskiego, dana naprzód dla dorosłych (teatr „nie był zapełniony", „Rozwój" 15. X. 1920). Za wieczór ten „p. Zelwerowiczowi należy się zupełne uznanie" (tamże).

Wobec tego, że ani Magistrat, ani Komisja Teatralna, ani dyr. Zelwerowicz nie przechowali żadnego afisza teatralnego z owego czasu (bez względu na to czy chodzi o przedstawienie, poranek lub uroczysty wieczór) są szczególnie cenne notatki z „Rozwoju" z dnia 15. X. i z „Kuriera Łódzkiego" z d. 17. X. 1920. Obejmują one bowiem dokładny program Wieczoru na cześć Hetmana Żółkiewskiego. Zainaugurował wieczór wstępnym przemówieniem p. Zelwerowicz, referat o Żółkiewskim na tle dziejów wygłosił p. prof. Lorentz, drugi referat o „Dumie o hetmanie" miał p. Gacki. Opis dalszego ciągu programu przytaczamy na podstawie wspomnianej relacji „Rozwoju".

„W stroju skrzydlatego husarza wystąpił p. Rosłan; odczytał z „Pamiętnika husarza" Samuela Maskiewicza bardzo piękny opis bitwy pod Tuszynem, stoczonej w roku 1610. Gdy zniknął husarz ukazał się hetman, odczytujący list pisany z Baru w dniu 25. VIII. 1620 r. do króla.

Rycerz przy kominku w izbie z XVII wieku smutny, zamyślony zapoznaje się ze swymi myślami (aktor — p. Pilarski), wyjątki z „Wojny Chocimskiej" Potockiego, opis z XVII wieku czytała p. Wernisówna. „Dumę o hetmanie" czytali Leszczyc (Hetman) i W. Nowakowski (książę Mścisławski").

Węgierko czytał list hetmana do żony, pisany przed śmiercią 6. X. 20, w dzień bitwy".

Program ten świadczy o tym, że dyr. Zelwerowicz do wszelkich poczynań w teatrze poważnie się zabierał. Jakkolwiek akademia musiała nużyć z powodu nadmiaru produkcji wokalnych (mówione słowo reprezentowane było przez 2 referaty i 6 deklamacji!) to jednak niezaprzeczalny jest staranny układ programu.

REPERTUAR ZELWEROWICZA W ZWIERCIADLE PRASY

1) Ogólne uwagi o recenzjach

Ażeby wszechstronnie zbadać stosunek opinii do teatru musi się przede wszystkim zreferować stanowisko prasy, a więc głównie recenzje. Są one nieraz przeładowane naiwną erudycją. Zaletą ich jest umiłowanie teatru, czujny nadzór nad jego poziomem i żywy oddźwięk na sztukę o podkładzie ideowym. „Rozwój" nie miał stałego recenzenta, pisał czasem jakieś mniej czy więcej obszerne sprawozdanie, a w drugiej połowie sezonu żadna w ogóle recenzja tam się nie ukazała. W „Kurierze Łódzkim" i „Głosie Polskim" rzadko tylko z jakiejś sztuki brak recenzji.

Recenzje pozbawione są literackości, ale więcej zato w nich bezpośredniości (zdarza się jednak, że sadzą się na styl „nadzwyczajny") i zwracają niejednokrotnie uwagę na pierwiastki narodowe, etyczne, artystyczne, widać dobrą wolę i subiektywną sprawiedliwość w ocenie autora i reżysera, najczęściej i artystów, a głównie w osądzie poczynań dyrekcji.

Dlatego recenzje te stają się ważnym czynnikiem do poznania teatru i jego roli w Łodzi.

Jeden z dzienników łódzkich zainteresował się kwestią dlaczego w naszym mieście nie było wówczas wybitnego recenzenta. Podajemy tę opinię, tak szczerą a zarazem skromną. Jest to część artykułu z cyklu „Notatki teatralne" w „Kurierze Łódzkim" (8. III) [1]. Nie opuszczamy żadnego

[1] „Kurier Łódzki" — Notatki Teatralne I z 8. III, II-15/III, III-29/III i IV artykuł — 21/IV. 1921 r.

słowa z tych wywodów, bo i naiwne uwagi (np. zdanie o Melpomenie) tam zawarte mają pewne charakterystyczne znamię.

Dział krytyki teatralnej nie rozwijał się i nie mógł się rozwijać w prasie łódzkiej w sposób należyty, prócz innych względów, o których nie miejsce tu wspominać, jeszcze i dlatego, że teatr (zwłaszcza teatr polski) był przez Łodzian traktowany, jak kopciuszek, nie cieszył się szeroką popularnością wśród mas szerokich i nie był popierany przez publiczność w tak szerokim zakresie, jak na to zasługiwał, jako jedyna — w okresie powojennym — placówka kultury polskiej w blisko półmilionowym grodzie.

Beniaminkami „Lodzermenschów", jak to z właściwym mu talentem uchwycił i odmalował znakomity powieściopisarz, Władysław Reymont, w swej „Ziemi obiecanej", były różne kabarety, café chantany i inne minorum gentium, miejsca rozrywek, gdzie młodzież łódzka rozmaitego stanu i pochodzenia traciła zdrowie i pieniądze, przybytek zaś najgenialniejszej i najwszechstronniejszej z Muz, zwanej Melpomeną, uważany był za miejsce, gdzie na t. zw. „premierach" spotykało się „swoje" towarzystwo i miało możność sprezentowania nowego kostiumu, kapelusza czy... adoratora.

Przyszła wojna, a z nią przeróżne kłopoty, brak aprowizacji, opału, teatr szedł coraz więcej w zaniedbanie, aż w końcu nawet rodowici łodzianie na zapytanie: „czy byłeś na ostatniej nowości w teatrze?" odpowiadali ze szczerym zdumieniem drugim pytaniem: „alboż w Łodzi jest jaki teatr?"

Żal było dla każdego miłośnika sztuki spoglądać na przeróżne wysiłki zmieniających się jak w kolejdoskopie, dyrektorów, zmierzające do obudzenia publiczności z drzemki za pomocą częstych zmian repertuaru, wprowadzenia nań dzieł autorów klasycznych, zarówno polskich, jak i cudzoziemskich, wystawiania równocześnie z Warszawą ostatnich nowości, wreszcie sprowadzania na gościnne występy wybitnych sił zamiejscowych.

Prowadzenie teatru polskiego nie tylko przestało być interesem dochodowym, lecz zostawiało w duszy każdego z ustępujących kierowników przykry osad niesmaku, rozpaczliwe machnięcie rąk i dojście do przekonania, że płonnym trudem są wszelkie próby zaszczepienia na gruncie łódzkim kultury artystycznej.

Ostatnia uwaga nie ma realnego podkładu, bo były okresy w teatralnym życiu Łodzi, gdy publiczność nasza wykazała zrozumienie dla prawdziwej kultury artystycznej (żeby choć wspomnieć dyrekcje Wołowskiego, Gawalewicza, Zelwerowicza).

W szkicu niniejszym zależało nam na tym, by możliwie plastycznie uwypuklone zostały poglądy prasy na zna-

czenie teatru, na grę, reżyserię, inscenizację, a nawet na walory samej sztuki.

Zamiast streścić sprawozdania teatralne uważaliśmy za bardziej wskazane przytaczać dosłownie najważniejsze fragmenty recenzji. W ten sposób lepiej wżyć się możemy w atmosferę teatru Zelwerowicza.

Staramy się umieścić najistotniejsze wyjątki z pism łódzkich, pomijamy wszystkie rzeczy drugorzędne, o ile nie zawierają coś specjalnie charakterystycznego.

2) Sztuki oryginalne a) autorzy dawni

„DZIADY" Mickiewicza

Ważna jest recenzja „Kuriera Łódzkiego", bo między innymi dokładnie zajmuje się inscenizacją „Dziadów", której nie można by sobie odtworzyć z braku egzemplarzy reżyserskich w archiwum.

Inscenizacją, co prawda dość ogólnikowo, interesuje się także „Głos Polski".

1) „Wykreśliwszy z egzemplarza „Dziadów" obrazy IV (Dom wiejski Ewy) i VII (Salon warszawski), reżyser „Dziadów" połączył prolog, 3 pierwsze obrazy i obraz V w jedną całość, oddzieliwszy te obrazy krótkimi opuszczeniami kurtyny. Całość na tym nie ucierpiała, gdyż akcja odbywa się wciąż w celi więziennej Konrada. Obraz VI (Sypialnia Senatora) i obraz VIII (Gabinet i sala balowa Senatora) utworzyły akty — II i III. Szkoda, że umeblowanie w gabinecie Nowosilcowa jest tak skromne, a na balu gubernator i Sowietnik nie mają nawet na czym siedzieć.

Układ scen zbiorowych, zarówno w więzieniu, jak i na balu, opracowany dosyć starannie; efekty świetlne nie zawiodły; uderzenia piorunu czynią wrażenie nienaturalności.

Wykonanie „Dziadów" w akcie III było zupełnie poprawne, a chwilami nawet wznosiło się na wyższy poziom. Pierwsze miejsce należy się tu p. W. Nowakowskiemu. Zdolny ten i doświadczony artysta od pierwszej sceny przykuł do siebie uwagę widza, a w słynnej improwizacji wzniósł się nawet na wyżyny poezji rzetelnej. Pewna sztywność w ruchach, cechująca tego artystę, w roli Konrada zbytnio nie raziła. Imponująca, prosta, niezwruszona, w ufności boskiej nieugięta postać księdza Piotra, wizjonera i proroka, mająca coś z księdza Marka, a coś ze Skargi, nie zajęła w wykonaniu p. Pilarskiego odpowiedniego sobie miejsca w dramacie. Brak mu było tego natchnienia z nieba, tej wiary gorącej,

która sprawia, że czarci się go boją, a senator, miast mścić się na nim, puszcza go wolno. Publiczność pozostała chłodną nawet w scenie widzenia ks. Piotra.

P. Zelwerowicz w roli senatora zbyt uwydatnił rubaszność wschodniego despoty; za mało cynizmu i wyrafinowanego okrucieństwa, zwłaszcza w scenach z Rollisonową, wiało z postaci tego gnębiciela naszych ideałów („Kurier Łódzki", 1/IV).

2) ...Dla wystawienia „Dziadów" wielkie znaczenie posiada ich inscenizacja. Od niej bowiem zależy, czy arcydzieło, pisane nie dla teatru, w teatrze tym właśnie tak rozebrzmi słowem mówionym, by nie straciło nic z tego, co, jako gra poetyckiej wyobraźni, przemówić ma do duszy i mózgu słuchacza. Jeśli się zgodzimy z tym, że część III „Dziadów" można, zamkniętą samą w sobie, oddzieloną od reszty poetyckich obrazów, niejako jako całość, wepchnąć w ramy dramatyczne; że niekoniecznem jest pokazanie, jak w duszy Gustawa-Konrada budzi się miłość, silniejsza od miłości do kobiety, bo miłość, obejmująca w ramiona swe naród cały; — to przyznać należy, że te trzy obrazy, które inscenizacja p. Węgierki rzuciła nam na scenę Teatru Miejskiego, zostały skonstruowane w ten sposób, że pozwoliły uwydatnić zarówno piękno, jak i dramatyczność III części „Dziadów", aż do najwyższego napięcia. Przyczyniała się też do tego zarówno bardzo staranna reżyseria „Dziadów", jak i pełna powagi, a zarazem efektu wystawa pomysłu Pronaszki.

Wykonanie „Dziadów" było z małymi wyjątkami bardzo dobre. Przede wszystkim p. W. Nowakowski, jako Konrad, dał z siebie cały zapał młodzieńczy i siłę artystycznej pasji, która, przy wielkiej dozie inteligencji, pozwoliła artyście temu stworzyć kolumnowy posąg bohatera, który wyzwał Boga nawet do walki o naszą sprawę. Ksiądz Piotr w wykonaniu p. Pilarskiego stanowił jednolitą postać, wielką w swej postawie, miłości i bezgrzeszności. Tylko w scenie widzenia p. Pilarski okazał się nieco za słaby. Świetnym duchem, kuszącym Konrada był p. Leszczyc. Dyrektor Zelwerowicz stworzył wypukłą pod względem charakterystyki sylwetkę senatora Nowosilcowa, o którym pisał swego czasu Stanisław Morawski: „sumienia, cnoty, moralności, wstydu — ani za szeląg". Ukazał się on też na scenie, jako cynik wyzuty z wszelkich uczuć, do zwierzęcej litości włącznie. Duże uznanie należy się p. Siennickiej, która w postać Rollisonowej, ślepej matki zamęczonego i zamordowanego z rozkazu Nowosilcowa chłopca, tchnęła tyle rozpaczy i bólu, że jej przekleństwa były jako pioruny, które druzgocą potęgą swą i gniewem morderców niewinnych. („Głos Polski" z 5. III.).

3) Opinię o „Dziadach" wypowiedziała także Komisja Teatralna (12. III.):

„O wystawionych „Dziadach" zanotować należy, że wypadły nastrojowo, gra artystów dobra, natomiast wystawa skromna". Zarzut skromności wystawy ma swój posmak o tyle, że — jak Dyrekcja teatru doniosła „dzięki poparciu miasta arcydzieło Mickiewicza otrzyma całkowicie nową

wystawę (kostiumy, dekoracje i meble) pomysłu A. Pronaszki. Oprawa „Dziadów“ kosztować będzie z górą 240.000“.

Dyr. Zelwerowicz po Wyspiańskim najwięcej pielęgnował komedie Fredry.

Podczas gdy dwie sztuki miały „dobrą prasę“ — to trzecia komedia („Ciotunia“) była przedmiotem ostrej krytyki.

„CIOTUNIA” Fredry

Jeśli Zelwerowiczowi należy się uznanie za przypominanie publiczności Fredry, to niemniej należą mu się słowa zdziwienia, że pozwala, by zespół jego w ten sposób Fredrę przypomniał. Poza małymi wyjątkami, premiera „Ciotuni“ czyniła wrażenie dobrego przedstawienia amatorskiego...

Fredrze stała się w Miejskim Teatrze w Łodzi krzywda. Dyrektor Zelwerowicz — znawca i miłośnik komedji polskiej — winien ją naprawić. „Ciotunia“ musi jeszcze wrócić w okres prób, a aktorzy, którzy w niej grają, muszą być nauczeni jak mają grać“.

(„Głos Polski” z 19. II; recenzent M. tj. Marceli Sachs, zwykle sprawozdania pisał Henryk Liński).

„PAN JOWIALSKI” Fredry.

1) Dyr. Zelwerowicz wydobyć usiłował z wczorajszego zespołu maximum humoru, nadając całości to dość jaskrawej, acz utrzymanej w ściśle zakreślonych granicach groteski. Potraktował „Pana Jowialskiego“, jako farsę; podkreślił intencje autora, zdążającą do rozśmieszania widzów przez uzupełnienie utworu pantominą u schyłku aktu pierwszego, odegraną pod takt melodii menueta.

Toteż publiczność śmiała się do rozpuku. Bawiła się swawolnie i tak, jak tego właśnie pragnąć mógł by Fredro.

Słowem — osiągnięto cel zamierzony... („Kurier Łódzki, 29/VIIII).

2) Po „Wyzwoleniu“ Wyspiańskiego Teatr Polski pod dyrekcją p. A. Zelwerowicza, przypomniał Łodzi zawsze świeżą i zawsze młodą komedię Fredry — „Pana Jowialskiego“. Ostatni raz rzecz tę widzieliśmy około trzech lat temu. Rolę Jowialskiego kierował wówczas goszczący na scenie łódzkiej mistrz Rapacki, zaś rolę Ludmiła — wnuk mistrza, Jerzy Leszczyński. Dziś w tej arcypolskiej i arcywesołej komedii, podbijającej słuchacza swą prostotą i wdziękiem, a rozśmieszającej nieustannym humorem, obok Al. Zelwerowicza, ujrzeliśmy aktorów niemal zupełnie dla nas nowych.

Zelwerowicz, jako szambelan, dał postać skończoną, zupełną, będącą uosobieniem śmieszności i dobrodusznej niezaradności. Śmiech

wywołał każdy ruch jego, każde spojrzenie, uśmiech, gest; każdy wyraz, ośmieszający szambelana, w równej mierze rozśmieszał słuchacza. Z pary Jowialskich tylko pan Jowialski (Gawlikowski) utrafił w właściwy ton jowialności i tej serdecznej szczerości, dobroci i poczciwości, jaką zdobywać sobie można serca bliźnich, chłostanych nawet drwiną żartobliwą i przytykiem ironicznym („Głos Polski", 31. III).

3) „WIELKI CZŁOWIEK DO MAŁYCH INTERESÓW" Fredry.

To przedstawienie było pięknym triumfem dyr. Zelwerowicza jako reżysera i wykonawcy Jenialkiewicza.

...Typ Jenialkiewicza stworzony z niebywałem mistrzostwem przez p. Zelwerowicza, był zarówno pod względem mimiki, gestykulacji, jak i interpretacji słownej czymś zupełnie skończonym; postacią, która nie mogąc zmieścić się w samym tekście komedii, swobodnie się uwypuklała i ubarwiała iście świetnymi sposobami kunsztu aktorskiego. Najlepiej i najszczęśliwiej sekundowała p. Zelwerowiczowi — pani Dunikowska, która zagrała rolę Matyldy ze szczerym temperamentem i swobodą tak żywą i wesołą, że jurnością swą a wdziękiem prawdziwie podbijała sobie widownię.

...W „Wielkim człowieku do małych interesów" teatr nasz winien zyskać sztukę, która często wracać będzie na afisz, a nie szybko z repertuaru zejdzie. Śmiech, zdrowy i beztroski, jest dziś nam wszystkim nie mniej bowiem potrzebny, niż w okresie owych ubiegłych lat stu, podczas których wywoływały go nieśmiertelne komedie Fredry („Głos Polski" z dnia 22.. V., recenzja sygnowana literą M').

„OPIEKA WOJSKOWA", krotochwila żołnierska Stanisława Bogusławskiego.

1) Słusznie uczynił dyr. Zelwerowicz dając po „Jowialskim" obraz z życia emerytowanych żołnierzy polskich — tych, co to zapewne pod „Napoleonem" przemierzyli Europę całą wszerz i wzdłuż, a osiadłszy spokojnie na roli nie zatracili nic ze swoich przyzwyczajeń wojskowych, na wszystko patrzą pod kątem widzenia rygoru pułkowego i prawa i posłuchu; a jednocześnie są dobroduszni i dobrego serca — ot, typowi Polacy z początków wieku XIX.

...Po raz pierwszy zaprezentował się Łodzi, jako reżyser, p. Zygmunt Noskowski. I przyznać trzeba, iż zaprezentował się godnie. Całość szła składnie. Każdy z artystów był na swoim miejscu. Sceny zbiorowe odegrane zostały w odpowiednim tempie i z doskonałym zrozumieniem nastroju, który autor chciał na scenę wprowadzić. Jedynie akt pierwszy, z winy głównie autora, który trzymał się utartych na zachodzie wzorów komediowych i w tonie narracyjnym wprowadzał w tok akcji, był nieco nużący. Zato akt drugi, a szczególnie jego sceny końcowe, zagrane koncertowo...

...Jarkowska, która bardzo umiejętnie snuła *nić intrygi* swojej w roli Emilii, zresztą same przez się miłe na scenie zjawisko, gdyby nie przewijający się od czasu do czasu po twarzy w okolicy ust grymas, psujący nieco ogólne wrażenia... (Kurier Łódzki, 5. IX).

2) Artyści Teatru Polskiego ze swej strony nie zaniedbali niczego, co by tę świetną krotochwilę polską mogło uczynić, pomimo jej poważnego wieku, młodą i żywą. Nic tak łatwo nie wietrzeje, jak koncept i dowcip, nawet najlepszy. I nic tak dobrze nie konserwuje dowcipu na scenie, jak dobra gra artysty.

Specjalną uwagę poświęcić trzeba p. Jarkowskiej, o której komukaty teatralne donosiły, iż jest laureatką szkoły dramatycznej p. Hryniewieckiej w Warszawie. Z tego należałoby wnosić, iż w obecnym sezonie w Łodzi rozpoczyna p. Jarkowska swą właściwą karierę sceniczną. Kariera ta, jak można sądzić z pierwszego występu p. Jarkowskiej w roli Emilii w „Opiece wojskowej", zapowiada się niezwykle korzystnie. („Głos Polski" z 5. IX.).

„PAN DAMAZY" Blizińskiego.

Duży sukces odniósł p. Zelwerowicz w podwójnym charakterze reżysera i wykonawcy roli tytułowej.

Dyr. Zelwerowicz ani na chwilę nie przestaje przypominać nam utworów swojskich i zarówno przez „Pana Damazego", jak i przez „Szopkę" wprowadza nas znów do atmosfery polskości, byśmy ochłonęli z amerykanizmu „Klaudiusza" i „Powodzi".

W „Panu Damazym" wionął ze sceny upojny aromat polskiej wsi, spotęgował się zaś jeszcze, gdy za sceną trzasnęło biczysko, zaturkotała bryczka i przed dworek modrzewiowy zajechał barczysty a wąsaty szlagon pan Damazy, po mistrzowsku inkarnowany przez dyr. Zelwerowicza.

Hej, hej — chciało się krzyknąć plączącym się dokoła niego aktorom — „Patrzcie młodzi, może to już ostatni, co tak poloneza wodzi", co z taką sarmacką swadą umie zagrać staropolskiego szlachcica-hreczkosieja".

Obok Zelwerowicza wymienia recenzent pochlebnie jeszcze parę aktorów, potem dodaje, że „reszta zespołu nie stała niestety na wysokości zadania" (recenzent: H. Liński w „Głosie Polskim").

b) autorzy współcześni:

„STARE MIASTO" Dominika.

„Stare Miasto" sztuka Franciszka Dominika ze śpiewami i tańcami, którą obecnie Teatr Miejski wystawił, ma już nie jedną na sobie zmarszczkę, zmarszczkę starości i przeżycia. „Stare Miasto" przeznaczone

jest raczej dla teatrzyku ogródkowego, czy dla nieposiadającego aspiracji teatru ludowego, niż dla teatru miejskiego, mającego poważniejsze, zdaje się, zadania i obowiązki, niż karmienie tandetą i bezduszną strawą mało inteligentnej publiczności przedmiejskiej.

Darowski, takim jest bowiem nazwisko pisarza, kryjącego się pod pseudonimem Dominika[1]), jakkolwiek był bardzo płodny i nawet dużym scenom narzucał utwory swe, jak: „Dzień Muzy", lub „Kominiarzy", nie grzeszył nigdy ani talentem, ani głębią, ani dobrym choćby pomysłem. „Stare Miasto" jest typowym, bo zupełnie bezwartościowym melodramatem, „urozmaiconym" tańcami i śpiewami. Z wykonawców, którzy się dość bezceremonialnie na tym „wesołym melodramacie", bawili na scenie, tylko dwaj aktorzy zasługują na wyróżnienie, a mianowicie pp. Rosłan i Wiśniewski, pierwszy z nich dał dobrą sylwetkę bezczelnego łajdaka i łobuza Wicka; drugi zaś ożywił grą swą postać Zdzisia, jakiegoś upadłego szubrawczyny, rozbrajającego swą głupotą i cynizmem".

„W NOC LIPCOWĄ" Gorczyńskiego.

„W noc lipcową", sztuka Gorczyńskiego, która swego czasu, koło 20 lat temu, została nagrodzona na konkursie dramatycznym w Warszawie, dziś już do nas jakoś nie przemawia...

...Jakoś inaczej patrzymy już na duszę chłopa i do innych form współżycia i obyczajów wsi przez czas ten przywykliśmy. „W noc lipcową" jakkolwiek stanowi dobrą robotę sceniczną i posiada wiele scen i postaci o udanej charakterystyce, daleko już jednak odbiegło od tych środków, jakimi rozporządza współczesny dramat, oraz od tych wrażeń, które daje on widzowi. Mimo tych zastrzeżeń, „W noc lipcową" przez swą barwność, oraz owe opary, idące ciężkim zapachem od łąk i pól, stanowi widowisko ładne i w pewnych miejscach dość silne w napięciu i grozie.

Sztuka Gorczyńskiego, wystawiona onegdaj w teatrze naszym, zatraciła jednak niemal to wszystko, co mogłoby właśnie stanowić o jej wartości i zaciekawiać, a może nawet i wzruszać widza. A stało się tak przez, powiedzmy prosto, fatalną grę pana...[2]), który, potraktowawszy rolę Stworzenia jak jakąś ciężką pracę wyrobniczą, męcząc się w nadmiernych łamańcach, ociekając potem od jakiegoś niesamowitego wysiłku głosowego i mimicznego, uczynił z gry swej coś równie nieudanego, jak i denerwującego publiczność...

---

[1]) Franciszek Dominik-Darowski był w czasie wystawienia „Wesela" inspicjentem teatru krakowskiego. Na weselu Rydla w Bronowicach rozmawiał z Wyspiańskim, a potem był inspicjentem na „Weselu". (Scena Polska, rok XIV, 1937 Leon Płoszewski: Na marginesie „Wesela", strona 14).

[2]) Ze względu na ubliżający i lekceważący ton w ocenie gry pomijamy nazwisko aktora. Nie chcemy jednak pominąć tej oceny, bo ona wskazuje na to, jak czasem recenzenci dobierali jaskrawych barw w charakterystyce gry.

...Dzielnie sekundował p. ... w obdzieraniu sztuki Gorczyńskiego z wszelkiego uroku i piękna pan Wybrański, który rolę Marońskiego położył na obie łopatki. Pani Wernisówna, jako Jagna, była miła a przede wszystkim ślicznie wyglądała, jakkolwiek gra jej była matowa, pozbawiona temperamentu i życia.. Niezłą sylwetkę charakterystyczną rządcy Piwnickiego stworzył p. Bielecki". („Głos Polski", 26. VI).

„URWIS" Bogdana Katerwy.

...Jest więc na ogół „Urwis" oryginalny przez to jedynie, że napisany został po polsku; nie zaś — iżby uderzał swoistością treści, szczerością humoru prawdziwie polskiego. To wszystko jednak nie przeszkadza bynajmniej, że słucha się „Urwisa" z przyjemnością, albowiem posiada za wiele pogody niefrasobliwej, której w życiu nam niezmiernie brak...

...Rolę tytułową kreowała młodociana artystka — p. Jarkowska. Trzeba przyznać, że zrobiła z niej bardzo wiele: intryga przeprowadzona została zręcznie, bez jaskrawych niekonsekwencji psychicznych; humor był szczery i posiadający dużo bezpośredniości; i gdyby nie — drobne zresztą — usterki w operowaniu głosowym, nieuniknione u artystki, stawiającej pierwsze kroki na deskach scenicznych, można by było zaliczyć kreację p. Jarkowskiej do całkiem wyjątkowych. Niestety — reszta zespołu nie zupełnie stała na wysokości zadania...

...Strona dekoracyjna pomysłu p. Pronaszki — bez zarzutu. („Kurier Łódzki", 28. X.).

„KARYKATURY" Jana Augusta Kisielewskiego.

1) Jako utwór sceniczny „Karykatury" są dziełem zupełnie skończonym...

...Wartość „Karykatur" została przez artystów sceny naszej postawiona w właściwym świetle. Przyczyniła się do tego, obok gry aktorów, doskonała reżyserja dyr. Zelwerowicza, która nie przeoczyła ani jednego szczegółu uwypuklając wszystko, co winno było być wyraziste: tuszując te momenty, które wymagały dyskrecji i półcieni.

Postać Relskiego grał świetnie p. Węgierko, stwarzając nie typ sceniczny, jeno żywego człowieka, cierpiącego prawdziwym cierpieniem i łamiącego się w prawdziwej rozterce. Prawdę postaci tej wydobył p. Węgierko dynamiką aktorską. Życie Relskiego w intepretacji jego chwilami aż kipi, to znów przemienia się w poetycką zadumę, znieruchomienie, tęsknotę, lub rozpacz bezsilną.

W pannie Wernisównie grającej Zosię miał p. Węgierko partnerkę, godną szczerej pochwały, bowiem w prostackim swym uczuciu wykazała dużo bardzo szczerości i siły. Widać było, jak pod tą piersią dziewczęcia serce chwilami mocniej biło, to znów najprostsze słowa wypowiadały głębokie tajemnice duszy („Głos Polski". 13. IX).

2) ...Sztuka szła poprawnie, aczkowiek sceny zbiorowe, zwłaszcza w pierwszym i drugim akcie pozostawiały wiele do życzenia... Była

w nich raczej sztuczność, wysiłek jakiejkolwiek harmonii... Nastroju, tego clou sztuki, nie wydobyto.

Scena końcowa pierwszego aktu przy łunie pożaru na Powiślu i przejazd straży ogniowej wypadła zupełnie anemicznie...

„Robił“ w tych scenach „nastrój“ p. Węgierko, skulony u okna...

O głównym bahaterze Relskim, w wykonaniu p. Węgierki, powiedzieć można, że ekspresji dramatycznej nie wydobył, rolę swą przeprowadził nader inteligentnie, ale nie wzniósł się w niej ponad zupełnie prawidłową grę aktorską, chcąc nieskomplikowanymi środkami zewnętrznymi dać poznać się wewnętrznie... („Kurier Łódzki“, 14/XI).

W recenzji z „K a r y k a t u r” dobrze autor uchwycił myśl, że zarówno „Karykatury” jak i „W sieci” Kisielewskiego to „tragiczny, a z głębin ducha dobyty krzyk o prawa młodości w skostniałym świecie formułek i konwenansów” i że w „Karykaturach“ jest teza ujęta w następujący sposób:

„Czy my, młodzi, którzy świat chcemy przeobrazić, mamy tyle woli i siły, aby zbawić samych siebie? Bo od tego zacząć należy“...

„Z artystów na pierwszy plan wysunął się nie tylko z woli autora p. Węgierko (Relski); rolę swą oddał bardzo dobrze“. („Beta” w „Rozwoju“ z 13. XI. 1920 r.).

„PAPIEROWY KOCHANEK“ S z a n i a w s k i e g o.

1) ...Nastroju na scenie nie było; zgoła nie było go w prologu, nie było również w dalszych scenach z Pierotem, chociaż dużo w tym kierunku dobrej woli zauważyliśmy ze strony p. Krzywickiej, bardzo miłej, szczerej i ujmującej Nelly, chociaż w pomysłowym i nad wszelki wyraz godnym pochwały rozwiązaniu strony dekoracyjnej przez p. Pronaszkę widać było prawdziwą chęć uwikłania wzroku widza i dania mu wrażeń estetycznych miary niepośledniej.

Zupełnie fałszywie odtworzył rolę Pierota p. Rdzawicz i w tym właśnie główna tkwiła przyczyna, że „Papierowy kochanek“ był aż nazbyt papierowy, nieszczery, patetyczny, ale nie miał w sobie nic z tego, co autor przez rolę Pierota pragnął wyrazić.

Kapitalny w swoim rodzaju był p. Zelwerowicz w roli Hipolita-Garbarza. Acz i on potraktował postać ojca Nelly zanadto groteskowo, przez co skupiając całą uwagę widzów na doskonałej grze komicznej, pełnej szczegółów i szczegółików, technicznie znakomitych ogólną linię wytyczną myśli autora zacierał w ich umysłach. Słowem — grał raczej dla siebie, niż dla sztuki. Toteż odniósł dyr. Zelwerowicz we środę duży i bardzo duży sukces — jako aktor, lecz nie — jako reżyser i kierownik teatru („Kurier Łódzki“, 25/IX).

2) ...Rzecz cała napisana z bardzo dużym talentem, zdradza wysoce rozwinięty nerw sceniczny i wybitną zdolność obserwacji i inklinację,

może nawet zbytnią, do satyry, a szczególnie karykatury. I jeśli autorowi zarzucić coś można, to chyba jak najgorsze zdanie o umysłach publiczności, objawiające się w tym, że wszystko jest zbyt długo eksponowane, że co chwila kładzie się widzowi wprost łopatą do głowy, co autor chciał powiedzieć przez poprzednie zdanie, chociaż to zdanie poprzednie jest całkiem zrozumiałe i komentarzy nie wymaga.

Wykonanie sztuki stało na ogół na wysokości zadania. Dyr. Zelwerowicz stworzył kreację znakomitą. Mało się tak żywych ludzi widzi na scenie. Nie było w wykonaniu roli ani jednego fałszywego momentu, ani jednego nienaturalnego ruchu. Wszystko życiowe, wszystko realne, wszystko według wymagań autora i obiektywnej prawdy... („Głos Polski", 25/IX).

„KSIĘGA HIOBA" Winawera.

....„Księga Hioba, to, prócz, czy raczej mimo swych aktów, scen, pauz, sytuacji, dialogów, stanowi typowy felieton Winawera, felieton bardzo aktualny, jakkolwiek obarczony „dziesięcioma niewystrzelonymi nabojami filozoficznymi", lecz strzelający za to raz po raz nieszkodliwymi odpryskami jakiegoś wielkiego paradoksu, ulepionego z lepkiego błota rzeczywistości dzisiejszej. Tą prawdą życia, którą w wklęsłym zwierciadle satyry ukazał w sposób wesoły, lecz nie rozweselający, bowiem właściwością złośliwego mędrca jest uśmiech, nie śmiech...

...Winawer jest Hiobem... wesołym *i złośliwym*.

...„Księga Hioba", jako utwór sceniczny, daje pole do popisu tylko tym aktorom, którzy dużo mówią. A najwięcej, bo niemal bez przerwy w rzeczy tej mówi — Zelwerowicz. A mówi to, co w usta wkłada mu rola, doskonale wygrywając każdy paradoks, każdą złośliwość, każde zetknięcie się zdrowego sensu z sensem rzeczywistości obecnej. Doktór Tadeusz Herup w odtworzeniu Zelwerowicza staje się kreacją, uczciwie godną talentu tego artysty. Już sama gra Zelwerowicza decyduje o atrakcyjności sztuki Winawera. Spośród innych wykonawców komedii wybili się na plan pierwszy — Noskowski, świetnie oddana charakterystyczna sylwetka poety kabaretowego Mosana, oraz Leszczyc, grający rolę Macierzana, szulera i złodzieja międzynarodowego, usprawiedliwiającego rzemiosło swe zupełnie normalnymi w chwili obecnej zasadami „uczciwego życia", a przemawiającego świętobliwym stylem biblijnym, ponieważ biblia była jedyną książką, jaką mógł czytać w więzieniu.

Role kobiece, odegrane przez panie Dunikowską i Jarkowską, nie mogły być wykonane ani dobrze, ani źle, ponieważ tak są postawione przez autora. Wszystko, co można było z nich zrobić, zostało przez wykonawczynie zrobione z pożytkiem dla sztuki. Pozostałe dwie większe role męskie grali pp. Nowakowski (Radosław Klok) i Regro (Będziner). Pierwszy z nich był za suchy i sztywny, drugi zaś — nienaturalnie ożywiony i ruchliwy. P. Nowakowski musi się więc nieco w roli swej ożywić i rozruszać, a pan Regro—uspokoić i utemperować. („Głos Polski", 4. II).

„BIAŁA RĘKAWICZKA“ Żeromskiego.

...Teatr Miejski w Łodzi wystawił sztukę Żeromskiego pod każdym względem wzorowo. Reżyseria dyrektora Zelwerowicza uczyniła wszystko, by ratować utwór, który już w chwili swego poczęcia, jak widać teraz, nosił w sobie zadatki zguby. Dobór zespołu zapewnił też „Białej rękawiczce“ najlepszą z możliwych obsad...

...Dali oni z siebie wszyscy bardzo dużo, bo wszystko co dać mogli, by gra ich zasłużyła na pełne uznanie. Podjęli się jednak sprawy z góry przegranej z winy tego, który wplótł odtwarzane przez nich postacie w kolisko dziwacznych, nierealnych, nie mających nic wspólnego, zarówno z prawdą życiową, jak i prawdą teatralną zdarzeń. („Głos Polski“, 30. IV).

B) Sztuki zagraniczne.

„PSIE FIGLE SŁUŻĄCEGO“ („Epidicus“) Plauta.

1) ...A teraz rozważyć należy, jak winny być wystawione komedie Plauta na scenach współczesnych...

...Główny nacisk należało położyć na odtwarzanie charakterów, na stosunek ojców do synów, panów do niewolników, na tło komedii, aby dać możność widzom odczuć i wyodrębnić z niej to, co ma charakter ogólnoludzki, a co jedynie specyficzne własności danego narodu i danym czasie posiada.

Publiczność, która przybyła do teatru, została zawiedziona w swych oczekiwaniach: dekoracje impresjonistyczno-prymitywne, nie dały pojęcia o charakterze barwnej i ruchliwej ulicy ateńskiej, choć afisz głosił, że „rzecz“ się dzieje w Atenach, na ulicy: trzej artyści, grający główne role Epidikusa (p. Bienin), Perifanesa (p. Rosłan) czynili możliwe wysiłki, by stworzyć nie tyle groteskę ile pantominę cyrkową. P. Bienin okazał niechybnie dużo pracy i energii, ale w kierunku gimnastycznym. Korzystnie wyróżnił się jedynie p. Oswald...

Widowisko trwało godzinę i dwadzieścia pięć minut, wliczając w to duże pauzy. Szkoda, że dyrekcja nie wystawiła, jak to było w Warszawie, obok komedii Plauta, innego utworu.

Dla porównania trzeba było wystawić którą z krótszych komedii Moliera, np. jego „Figle Skapena“, aby wykazać różnicę w traktowaniu podobnych tematów i podobnych u dwóch wielkich, a tak różnych czasem i duchem autorów. („Kurier Łódzki“, 12. IV).

2) Już to teatromani łódzcy nie mogą zarzucić dyr. Zelwerowiczowi jednostajności repertuaru. Nie ma już chyba rodzaju i typu sztuk, po które by dyr. Zelwerowicz nie sięgnął. Po tryskającej aktualnością „Księdze Hioba“, wydobywa z głębi starożytności komedię Plauta, pokrytą patyną wieków, ba — tysiącleci! — i otrzepuje z kurzu, owiewa ożywczym tchnieniem, a gdy już nabrała rumieńców i żywych barw — przekłada widzowi.

Ten... nic nie rozumie i dziwi się... lub oburza się, co zostało dowcipnie uprzedzone przez reżyserię metodą wprowadzenia niby to oburzonych jednostek na widownię...

Pożyteczną była by każdorazowa krótka prelekcja przedwstępna...

...Dyr Zelwerowicz reżyserował już „Epidicusa“ na scenie teatru Rozmaitości i, dzięki zdobytemu wówczas doświadczeniu, wytężył swe siły głównie na utrzymanie jednolitości w grze wykonawców. Zasadniczy ton został trafnie uchwycony i na ogół dość konsekwentnie przeprowadzony, mimo iż poszczególnych wykonawców (zwłaszcza wykonawczynie) nie zdołano całkowicie nagiąć do ogólnej linii.

Tytułowa rola (w Warszawie odegrał ją po mistrzowsku Maszyński) wymaga poza wszytkim innym wybitnych zdolności... akrobatyczno-cyrkowych. P. Bienin wykazał je w zdumiewającej mierze i był w fikaniu, brykaniu, skokach i piskach wprost niezmordowany. Ma zupełne prawo żądać, by go zaliczono do kategorii ciężko pracujących fizycznie.

Dyr. Zelwerowicz po mistrzowsku odtworzył przechwalającego się syna Marsa, a p. Rosłan, dzięki niemałej „vis comica“ bardzo ożywił rolę Perifanesa. P. Oswald wykazał karygodny brak inwencji, robiąc z prawnika Apecydesa zupełną kopię (pod względem charakteryzacji i szczegółów mimicznych) rejenta z „Chorego z urojenia“. Bądź co bądź, *Plauta od Moliera dzieli niemal półtora tuzina wieków.* Nie wolno sobie tego lekceważyć, chociażby przez wzgląd na stałych bywalców teatralnych...

Z postaci kobiecych tylko p. Dunikowska dała choć trochę poczucia stylu. „Lutnistki“ były zbyt po dzisiejszemu trywialne.

Dekoracje bardzo staranne, tłumaczenie — poza drobnymi usterkami — bez zarzutu. (Recenzent: H. Liński, Głos Polski“, 10. IV).

„CHORY Z UROJENIA“ Moliera[1]).

W recenzji z „Chorego z urojenia” podkreśla recenzent „Kuriera Łódzkiego”, że dwaj najlepsi w Polsce przedstawiciele „Chorego z urojenia” to Frenkel i Zelwerowicz. „Frenkel pogłębia więcej postać psychologicznie, Zelwerowicz zaś znowu operuje groteską i szarżą, ale obaj oni dają w zakresie swoistym typy skończone”.

---

1) „Zelwerowicz obdarzony wyjątkowym poczuciem komizmu, najlepiej czuł się w komediach molierowskich. Jego inscenizacja „Pana de Pourceaugnac“ i „Chorego z urojenia“ stanowi datę w dziejach reżyserii polskiej“... „To są niezaprzeczone szczyty pracy reżyserskiej Zelwerowicza“... (Jan Lorentowicz tamże XLV). Leon Schiller przy omawianiu całokształtu twórczości reżyserskiej Zelwerowicza też twierdzi, że „Chory z urojenia“ — „to jedna z najświetniejszych jego inscenizacji“. (Wiad. Lit. nr 12, 24. III, 1935).

„KOMEDIA OMYŁEK“ Szekspira.

1) ...Wystawiona przez dyr. Zelwerowicza „Komedia omyłek“, nie zaliczająca się do przedniejszych dzieł mistrza angielskiego, pozbawiona zajmującej fabuły, nie trafia już rodzajem swego humoru do gustu współczesnej publiczności, zwłaszcza polskiej, a przy tym obsadzona w paru rolach wadliwie, nie mogła zyskać wielkiego powodzenia, i ratowała się różnymi „kawałami“, w rodzaju wchodzenia aktorów na widownię i odgrywania scen w przejściach między fotelami. Wywoływało to zdziwienie, a nawet przestrach wśród publiczności, nieprzyzwyczajonej do sposobów, używanych na scenach angielskich w wieku XVI. Pożądanego zaś efektu nie sprawiało. (Notatki teatralne III, „Kurier Łódzki“, 29. III. 1921).

2) ...Umiejętne zastosowanie systemu kotarowego dało świetne wyniki... ,

...Na pochwałę zasługuje również nawiązanie bezpośredniego kontaktu z publicznością przez częste zwracanie się aktorów do niej oraz przez stworzenie „czwartej ściany“ — rozszerzenie toku akcji na widownię i ukazywanie się wykonawców pośród widzów... („Głos Polski, 4.I).

„POWÓDŹ“ Henninga Bergera.

...„Chwilami na „Powodzi“ osiąga się wrażenie, że dzieje się tam wielki dramat życiowy, chwilami, że jesteśmy na pospolitym melodramacie, wzgl. na sztuce z tezą. Mocno podkreślony był pierwiastek komiczny. „Powódź“ pokazana została widzowi na zewnątrz, wewnętrznie nie poznaliśmy ani sztuki, ani komedii, ani jej bohaterów...“

Recenzent widzi, że chodziło Zelwerowiczowi jedynie o podkreślenie „cech ekscentryczności” i że „rzetelna praca pierwszego w Polsce formisty, jakim jest p. Andrzej Pronaszko, projektujący dekoracje do „Powodzi” z bólem serca wyznać trzeba, była daremna”. Sprawozdawca podkreśla dualizm gry: jedni grali realistycznie — ci dobrze — innych ani nie chwali ani nie gani. („Kurier Łódzki” 12. XII).

„ZWIĄZEK ATLETÓW DUCHA“ Duhamel'a.

1) ...Teatr łódzki wystawił komedio-farsę Duhamela z wielką starannością, cechującą zresztą wszystkie poczynania dyr. Zelwerowicza. Dzięki jego reżyserii akcja toczyła się żywo, artyści wyjmowali sobie kwestie z ust panując doskonale nad rolami i sytuacjami. Poza tym p. Zelwerowicz grał prowizora Amadeusza, grał bardzo dobrze, jednak zbyt mało wzruszał prostym, naturalnym liryzmem swej roli.

Pan Węgierko przedramatyzował i przedeklamował zdrowy i bujny temperament piętnastoletniego Herkulesa, będącego niestety „nec contra plures“.

Na czoło wykonawców wysunął się p. Noskowski w roli kuzynka

Beloeuf, prezesa „Z. A. Ducha". Artysta ten dał zakończoną we wszystkich szczegółach kreację, której nie brakło dosadności w charakteryzacji, ani wyrazu w grze i konsekwencji w przeprowadzeniu roli.

Panie Jarkowska i Zakrzyńska grały bardzo naturalnie. Jeżeli Lea p. Jarkowskiej była w niektórych momentach nieco przejaskrawiona, to winę tu ponosi w całości dyrekcja, która każe tej niezwykle utalentowanej artystce grać niemal w każdej premierze i role tego samego genre'u, co zmusza ją do szukania oryginalności ujęcia na błędnej drodze przesady i szarży. Pani Zakrzyńska oddała zupełnie dobrze wszystkie drgnienia małej duszy drobnomieszczańskiej dziewczyny o łatwo zapalnym sercu i ptasim mózgu.

Pan Rosłan w roli papy Auboyera był zupełnie na miejscu.

Reszta wykonawców, a szczególnie p. Brokowski, wywiązała się ze swego zadania szczęśliwie. („Głos Polski", 29.I.—Recenzja Wasercuga).

2) „Rozbrajającą była jako Lea p. Jarkowska, młodziutka, a już dziś dużej miary artystka, która potrafi zdobywać się — zapewne intuicją twórczą wprost wiedziona — na efekty tak dziwnie finezyjne, że pozazdrościć mogłaby jej niejedna poważna i uznana już siła aktorska. Zaznaczyć jednak uważamy za swój obowiązek, że obsadzanie p. Jarkowskiej w każdej prawie premierze spowodować może i musi przemęczenie, które już dziś daje się zauważyć w młodocianym i niedostatecznie jeszcze ustalonym głosie.

Obowiązkiem dyrekcji jest pamiętać o tym, że talentu takiej miary jak talent p. Jarkowskiej nie wolno zbytnio eksploatować. Powinna ona rozwijać go powoli i racjonalnie. Odpowiedzialny moralnie przed społeczeństwem za przyszłość p. Jarkowskiej jest bezwzględnie dyr. Zelwerowicz, pod którego kierunkiem pierwsze na deskach scenicznych stawia kroki". („Kurier Łódzki", 30. I. 1921).

„HEDDA GABLER" „Ibsena[1]).

1) ...Wczorajsze przedstawienie, trzeba to podkreślić, cechował głęboki pietyzm, z jakim sztuki Ibsena grać się powinno. Zarówno staranna wystawa, jak i cały nastrój, jaki panował na scenie, świadczą o staraniach dyrekcji utrzymania naszego teatru na poziomie prawdziwie artystycznym.

Gra na ogół była poprawna. P. Nowakowski w roli Löwborga wykazał zrozumienie i odczucie ibsenowskiego nastroju, przy tym posiada on dziwnie miły, miękki, a jednocześnie przejmujący głos, który tak bardzo ten nastrój podnosi. Szkoda tylko, że w końcowej swojej scenie z Teą był za mało wyrazisty i zatuszował wiele momentów bardzo mocnych...

...Dyr. Zelwerowicz był naturalnie sobą, niepotrzebnie tylko wpadał kilkakrotnie w ton farsy, co bardzo psuło nastrój...

---

[1]) Gdy w sprawie niniejszej pracy byłem w Warszawie 11 marca br. mówił mi p. dyr. Zelwerowicz, że ta inscenizacja p. Węgierki była przesycona wysoką kulturą teatralną. „Dobrze pamiętam tę reżyserię, bo była bardzo interesująca".

...Publiczność wczorajsza nie zawsze okazywała należyte zrozumienie dla intencji autora, wyrażając swą wesołość niejednokrotnie w momentach najmniej właściwych, za to część jej wykazała w dostatecznej mierze lekceważenie sobie innych przez bardzo nieprzyjemne i hałaśliwe manifestowanie swojego spóźnienia się na przedstawienie. („Kurier Łódzki", 22. X.).

2) „Pani Siennicka kreowała postać tytułową. W każdej scenie widać było, że artystka rozumie doskonale jak trzeba grać, ale, niestety, warunki, szczególnie głosowe, uniemożliwiły jej wykonanie wielkiego zadania. Hedda jest przecież żyjącym człowiekiem, a przy tym bohaterem Ibsena, u którego wszystko jest wstrząsające, lecz całkiem naturalne, proste, zewnętrznie spokojne i ciche, nieubłaganie tragiczne tą właśnie naturalnością i spokojem, a w głosie p. Siennickiej zbyt wiele było sztuczności, melodramatycznego patosu, zbyt wiele akcentów na to, co jest ważne, zbyt wiele skandowania i śpiewności.

Najlepiej grała nieszczęśliwą Teę Elfsted p. Trembińska. Była cichą, naturalnie naiwną, pogodną, a jakże tragiczną w walce z niesprawiedliwym losem.

Pan W. Nowakowski grał Ejlerta Löwborga bardzo dobrze, choć i jemu przydało by się mniej dramatyczności i patosu w głosie.

Dyrektor Zelwerowicz dał znakomity typ łotra w zamszowej rękawiczce. Był imponująco życiowym, tylko, jak dla Ibsena, troszeczkę zbyt głośnym i żywym.

Pan Wybrański, ucharakteryzowany znakomicie, wykazał, z bladej zresztą i niewdzięcznej roli Tesmana sporo prawdy i naturalności. On jeden z całej obsady i to zapewne tylko na premierze, przykro odczuwał nieobecność suflera. Nad rolą, jak i wszyscy, panował w zupełności, ale odczuwało się, że go brak tego przeżytku teatralnego trochę krępuje.

Reżyseria p. Węgierki i wystawa p. Pronaszki bardzo staranne. Na całej sztuce leżało piętno szczerej pracy i głębokiego namysłu, co przede wszystkim zasługuje na podkreślenie i najwyższe uznanie. („Głos Polski", 21. X.).

„KLAUDIUSZ" — Booth-Tarkinghtona.

1) ...Doskonale podmalowane przez autora tło amerykańskiego rodzinnego środowiska wytwarza swoistą atmosferę pogody, a niezwykła przychylność, z jaką traktuje on swoje postacie udziela się mimowoli widzowi od samego podniesienia kurtyny i sprawia, że nie myśli się zarówno o błahości tematu, jak o nikłej bardzo intrydze utworu...

...Klaudiusz p. Noskowskiego był poprawnym w rysunku, choć rola ta nie była zawsze należycie wykorzystana...

...P. Jarkowska przy swojej miłej bardzo powierzchowności posiada niezaprzeczenie duży nerw sceniczny. Jej Kora była od początku do końca milutkim bardzo, choć kapryśnym „urwisem". Szkoda, że w głosie odczuwa się pewną chrapowatość, którą przy pewnych zabiegach można by chyba usunąć. Bobby pomimo widocznych wysiłków

p. Rdzawicza, aby mu nadać konieczną w tej roli lekkość, wypadł zbyt „ciężko“. P. Leszczyc — trzeba to powiedzieć otwarcie, choć to jest nieprzyjemne — grał źle. Nie stworzył żadnego typu, a już najmniej człowieka wielkich interesów, jakim jest Mr. Wheeler. Nic nie pomógł nawet smoking w aktach drugim i trzecim, który na siebie włożył. Gra nie miała ani charakteru, ani szczerości, była nienaturalną....

...Prawdziwym za to upiększeniem wieczoru była Violeta. W interpretacji p. Krzywickiej ponętna guwernantka miała bardzo dużo uroku, który usprawiedliwiał w zupełności jej powodzenie. Inteligentna, dyskretna gra, dobra dykcja no i sympatyczna nader powierzchowność wróżą p. Krzywickiej piękną przyszłość artystyczną. Wystawa była na ogół staranna. Publiczności było mało, co niezbyt dobrze świadczy o zainteresowaniu polskim teatrem tych, którzy zaliczają się do t. zw. „publiczności premierowej“. („Kurier Łódzki“, 21. X.).

2) ...Amerykanie są bardziej purytanami, niż Francuzi, toteż nie ma w farsie amerykańskiej ani jednego „shocking“, i na „Klaudiusza“ można ze spokojnym sumieniem prowadzić nawet dorastające panienki, które się dowiedzą, jak ich rówieśniczka Kora Wheller za największą nieprzyzwoitość sobie poczytała tańczyć „fox-trotta“... aż do północy...

Na ogół zaś przyznać trzeba, że „Klaudiusz“ jest utworem wybitnie teatralnym. Posiada poza tym tę zaletę, że jest aktualny (główny bohater jest zdemobilizowanym ochotnikiem), a przede wszystkim, szczególniej dla nas, czymś nowym, odskakującym od szablonu...

...Sztuka jest napisaną notorycznie dla dania „godziwej rozrywki“ amerykańskim „businessmen“, to też jest zupełnie w ich guście. Odnajdą w niej swe biuro, rzeczowe traktowanie wszystkich spraw, nawet sercowych: Europejczyk z trudem tylko domyśli się, że w ostatnim akcie Klaudiusz oświadcza się miss Pinney — cały czas jest mowa tylko o pożyczkach, pensjach, posadach itp.

Toteż gdy autor wysila się na sentyment i uczuciowość, staje się nudny. I radzę wobec tego reżyserowi, by dał wodze swemu ołówkowi czerwonemu, przejechał się nim kilkakrotnie po drugim, zwłaszcza akcie, i bezlitośnie poskracał westchnienia Klaudiusza oraz jego pryncypała ku nadobnej miss Pinney.

Zaś grających należy cokolwiek wziąć w karby. Role swe umieją i rozumieją dobrze — to już i tak bardzo ku „sobie grają nie komu“. Należy przypuszczać, że na następnych przedstawieniach brak ten zostanie usunięty. Zyska na tym bardzo znacznie kulminacyjna scena aktu pierwszego z trzema histeryzującymi gracjami, która z winy reżysera straciła całą swą „vis comica“.

...Zato p. Jarkowska łobuzowała się i grymasiła czarująco. Przy tym uniknęła „przegrywania“, jak to było w Warszawie z p. Brydzińską.

Jeśli już mowa o wystawieniu „Klaudiusza“ w Warszawie, zaznaczę, że p. Noskowski w roli tytułowej był w grze, ubiorze i charakteryzacji łudząco podobny do p. Grabowskiego. Bynajmniej mu to na złe nie wyszło i wywiązał się ze swej roli bardzo dobrze. („Głos Polski“, 21/X).

XII

WSKAZÓWKI REPERTUAROWE PRASY

Prasa łódzka poza nic nie znaczącymi ogólnikami nie zabierała głosu w sprawie przyszłego repertuaru. Nie wiemy czy dlatego, że dyr. Żelwerowicz i tak pod tym względem nie honorował życzeń Komisji Teatralnej, czy też ze względu na zaufanie do artystycznej intuicji kierownika sceny, czy też z powodu niechęci redaktorów do wprowadzenia do pisma politycznego artykułów teatralnych (poza recenzjami i wyjątkowymi przypadkami).

W cyklu 4 artykułów o teatrze (Notatki teatralne) zajmuje się recenzent podpisujący się „Kozodój" „polityką" teatralną w dwóch felietonach z 29. III. i 21. IV. 1921.

Felietonista „Kuriera Łódzkiego" zaleca wystawić sztuki zarówno z repertuaru oryginalnego jak i tłumaczonego. Cytujemy także poglądy autora z jakich przyczyn wybrał danego dramaturga i dlaczego.

...Z tragedii mistrzów wszechświatowych prawo obywatelstwa na scenie winny znaleźć Szekspira, w pierwszym względzie: „Otello", „Król Lear" lub „Koriolan".

...Z dzieł Szekspira wspomnę jeszcze o prześlicznych „Romeo i Julii", tragedii b. dekoracyjnej i malowniczej, i zaznaczam, że jeżeli chodzi o komedię jego, to „Poskromienie złośnicy" lub „Wieczór Trzech Króli" cieszą się na wszystkich scenach powodzeniem zasłużonym, i tematy, zwłaszcza pierwszej z tych komedii, jasne i zrozumiałe, trafiałyby do umysłów zarówno starszych jak i młodzieży.

Schillera „Dziewica Orleańska" lub „Intryga i miłość", Gutzkowa „Uriel Akosta", z utworów zaś polskich „Kazimierz Wielki i Estera" Stanisława Kozłowskiego, malowniczy i pięknym wierszem pisany utwór artysty jubilata, Wincentego Rapackiego „Wit Stwosz", z utworów wreszcie Wyspiańskiego „Klątwa" i „Sędziowie" i „Bolesław Śmiały" nie powinny schodzić z repertuaru żadnego teatru polskiego.

Obok tragedii stoi baśń dramatyczna. Typowym jej rodzajem jest takie „Zaczarowane Koło" Rydla. W swoim czasie (w 1899 r.) otrzymała baśń ta pierwszą nagrodę na konkursie imienia Ignacego Paderewskiego, a wzorowa piękność jej języka poetyckiego niemało przyczyniła się do wyszczególnienia „Zaczarowanego Koła" na tym konkursie.

Tłumy publiczności chodzą zawsze na ten utwór poezji rodzimej, i zawsze rozkoszować się będą tym zapachem leśnym, tym chłodem jeziora, z którego rusałki wychodzą w noc letnią i słuchać będą gadek głupiego Maciusia, i drżeć, gdy diabeł kusy doradza nawpół obłąkanej młynarce zawrzeć „ślub krwawy".

A obok „Zaczarowanego Koła“ stanąć winny: „Sen nocy letniej“ Szekspira, „Dzwon zatopiony“ Hauptmana, i „Ijola“ Żuławskiego. Zwłaszcza — głęboka idea utworu Hauptmanowskiego, piękny wiersz biały Kasprowicza, którym „Dzwon“ jest tłumaczony, zasługują na to, by wznieść na scenę łódzką czar prawdziwej poezji, upostaciowionej w na-wpół fantastyczną postać Rusałki. To samo da się powiedzieć o pełnej tęsknoty postaci Ijoli, nieszczęsnej lunatyczki, której losy odmalował po mistrzowsku na tle ponurego średniowiecza zgasły przedwcześnie Jerzy Żuławski. (Notatki teatralne, III, „Kurier Łódzki“, 29/III. 1921).

...Powstaje pytanie, dlaczego to Dyrekcja i Komisja zaniedbała zupełnie całą twórczość polskich dramaturgów i komediopisarzy drugiej połowy XIX i początków XX stulecia, tych pisarzy, którzy idąc wzorami pisarzy francuskich stworzyli u nas t. zw. „sztuki z tezą“, którzy następnie, idąc za przykładem mistrzów skandynawskich, stali się twórcami dramatu psychologicznego i działalnością swą, bardzo cenioną zarówno przez pierwszorzędnych krytyków, jak Piotr Chmielowski, Kenig, Struwe i W. Bogusławski, jak przez tłumnie uczęszczającą do teatru publiczność przyczynili się do rzetelnego umiłowania słowa ojczystego, w tak ciężkich pod względem warunków politycznych czasach powstaniowych. Autorowie ci, zaniedbani niesłusznie, utorowali wszak drogę falandze młodych artystów, grupujących się w końcu ubiegłego stulecia w cieniu sztandarów krakowskiego „Życia“, i można śmiało powiedzieć, że na wzorach tych mistrzów sztuki dramatycznej wyrosło nowe pokolenie dramatopisarzy. To uprzednie pokolenie może pod innym kątem widzenia patrzyło na objawy życia współczesnego, lecz było nie mniej utalentowane i również gorąco miłowało sztukę ojczystą.

„Taki „Dwór we Władkowicach“ Przybylskiego lub „Szaławiła“ Glińskiego jeszcze dziś sprawią więcej szczerego i zdrowego zadowolenia swym pogodnym humorem niż „Urwis“ Katerwy, a treść sztuki „Jak myślicie?“ Zalewskiego wywołałaby i dziś, jak przed ćwierwiekiem ożywioną dyskusję, w niczym nie ustępując zagadnieniom poruszanym przez skądinąd utalentowanego autora „Papierowego kochanka“. (Notatki teatralne IV, „Kurier Łódzki“, 21/IV. 1921).

XIII

SPIS ARTYSTÓW

Ze względu na to, że w żadnych aktach nie ma spisu artystów za rok 1920/21 musimy z konieczności rzeczy skład zespołu dyr. Zelwerowicza zrekonstruować na podstawie recenzji i komunikatów.

Polskie Towarzystwo Teatralne mało dbało o dokumenty teatralne, a komisja teatralna powstała już kilka miesięcy po zaangażowaniu artystów. Co prawda i tu są wielkie luki

w zbieraniu materiałów, ale można przypuszczać, że zostawiłaby spis aktorów i ich gaże, skoro mamy takie zestawienie z wyszczególnieniem płac za następny sezon 1921/22 (dyr. Noskowski).

Oto spis artystów o tyle dokładny, o ile to możliwe w nienormalnych warunkach, o których wyżej wspomnieliśmy:

Bienin-Bielecki, reżyser
Brokowski, reżyser
Dębski
Durzyński
Gawlikowski
Jarema
Kułakowski
Leszczyc, reżyser
Łabędzki
Noskowski
Nowakowski W.
Oswald
Pilarski
Rdzawicz
Regro
Rosłan
Urbański
Węgierko, reżyser
Wiśniewski
Wroński
Wybrański
Dyr. Zelwerowicz, reżyser
Żytecki.

Dunikowska
Jarkowska
Karska
Krzywicka
Kułakowska
Rodowiczowa
Rosłanowa
Siennicka
Skalska
Trembińska
Wernisówna
Wrześniowska
Zakrzyńska.

Dekorator: Andrzej Pronaszko.

Sekretarz: Władysław Polak (który dotychczas nieprzerwanie pracuje w teatrze, ostatnio w teatrze miejskim w Bydgoszczy, pod dyrekcją p. Władysława Stromy).[1])

Kto spośród artystów w ciągu sezonu przybył lub ubył tego na pewno nie wiemy. Wiadomo tylko, że Siennicka tu czasowo przebywała, prawdopobnie także Kułakowski i Żytecki.

[1]) Informację tę zawdzięczamy p. Zelwerowiczowi.

XIV

ZAKOŃCZENIE SEZONU I SPRAWA NOWEJ UMOWY Z ZELWEROWICZEM

Sezon zamknął dyr. Zelwerowicz 30. VI. 1921 przedstawieniem komedii Kiedrzyńskiego „Oczy księżniczki Fathmy". Wprzód jednak, w dniu 24. VI. pożegnał się ze społeczeństwem łódzkim w kreacji Jenialkiewicza we fredrowskiej komedii „Wielki człowiek do małych interesów". Pożegnanie artystów z publicznością nastąpiło jednak później (już po opuszczeniu naszego miasta przez Zelwerowicza), w dniu 3. VII w sztuce „Oczy księżniczki Fathmy".

Pożegnanie prasy z dyr. Zelwerowiczem było niezwykle serdeczne. Mieliśmy sposobność przekonać się, że w stosunku do teatru nie była prasa bynajmniej tubą reklamy, bo często — i to w formie niejednokrotnie aż nazbyt ostrej — wytykała niski poziom artystyczny sztuki czy jaskrawą nieudolność gry. Mamy więc prawo przypuszczać, że pisma łódzkie zachowały w stosunku do teatru niezależność. Jeżeli tedy żegnały dyr. Zelwerowicza z takim sentymentem — można z tego wysnuć wniosek, że teatr mimo pewnych, czasem i poważnych usterek, dobrze spełniał swe zadanie kulturalne i społeczne.

W „Rozwoju" nie było artykułu, który by bezpośrednio nawiązał do pożegnalnego przedstawienia, ale w związku z rozbiciem pertraktacji o odnowienie kontraktu z dyr. Zelwerowiczem pisze:

> Dyr. Zelwerowicz jest dyrektorem z bożej łaski i kocha namiętnie sztukę. Przy niesprzyjających okolicznościach, spotęgowanych tradycją poprzednich miernot dyrektorskich, przywrócił teatrowi w Łodzi zaufanie społeczeństwa.
>
> Niestety, Zelwerowicz jest indywidualnością nazbyt wybitną, aby mógł być wygodnym dla mecenasów poświęcających sztukę propagandzie partyjnej. Zelwerowicz miał fatalny kontrakt z Magistratem. Pomijając szczupły budżet i mizerną gażę, przyjęcie gwarancji finansowej wkłada mu na barki po wyjściu z Łodzi jak krążą wersje półtoramilionowe długi. („Rozwój" 27. V. 1921).

Artykuł ten „Rozwoju", w którym taki żal przebija z powodu opuszczenia dotychczasowej placówki przez Zelwe-

rowicza, ukazał się w dwa dni po jego pożegnaniu się z publicznością.

Natomiast „Kurier Łódzki“ i „Głos Polski” umieściły gorące artykuły pożegnalne nazajutrz.

Oto notatka „Kuriera Łódzkiego”:

Wczoraj przed wypełnioną do ostatniego miejsca widownią Teatru Miejskiego odbyło się przedstawienie fredrowskiego „Wielkiego człowieka do małych interesów“, w której to sztuce po raz ostatni w sezonie bieżącym wystąpił dyr. Zelwerowicz w świetnej kreacji Jenialkiewicza.

Niezmordowana praca dyr. Zelwerowicza dla sztuki polskiej w Łodzi, opromieniona blaskiem niepowszedniego talentu aktorskiego i reżyserskiego, wytworna kultura literacka i prawość charakteru mówią same za siebie i nie wymagają żadnych panegiryków w prasie, w chwili prawdziwie dla nas smutnej, bo w chwili, kiedy dyr. Zelwerowicza żegnamy.

Owacja gorąca, serdeczna i długotrwała, jaką zgotowała publiczność łódzka ustępującemu dyrektorowi sceny polskiej, będzie chyba najlepszym dlań wspomnieniem z tego twardego i nieurodzajnego gruntu, na którym niejedną gorzką pigułkę mu połknąć wypadło.

Toteż w swym mocnym, męskim i mądrym przemówieniu wytknął dyr. Zelwerowicz tę drogę, którą kierownictwo sceny łódzkiej kroczyć winno, dając tym niejako naukę ojcom miasta, w których imieniu przemawiał nie zawsze fortunnie p. dr. Kopciński, czym jest teatr i jaka jest jego rola w gruncie łódzkim, co przecież niezawsze jest dla magistratu jasnem.

Po drugim akcie artyści z p. Noskowskim na czele żegnali swego dyrektora i kierownika, składając mu kwiecie w uznaniu pracy i trudów.

Nastrój panował bardzo podniosły, choć owiany melancholią rozstania.

Żegnamy się z p. Zelwerowiczem serdecznie, lecz nie na długo, bo jak nas sam zapewnił dyr. Zelwerowicz węzłów łączących go ze sceną łódzką nie potarga: niezadługo tu do nas znowu zawita (27/VI).

Artykuł ten zawiera już ironiczną, ale bardzo delikatną aluzję do dra Kopcińskiego, który miał decydujący wpływ na zawarcie kontraktu teatralnego.

Bardzo ostre, dokuczliwe było wystąpienie przeciw wielce dla szkolnictwa i teatru zasłużonemu dr Kopcińskiemu w „Głosie Polskim” red. Marcelego Sachsa, który zaraz potem sam mocno zaatakowany musiał się dokoła bronić przed zarzutem, że z osobistych pobudek wszczął całą kampanię.

Oto „Głos Polski” pisze:

Wczoraj Teatr Miejski był widownią niezwykle gorącej owacji, urządzonej przez publiczność łódzką dyrektorowi Al. Zelwerowiczowi, którego wczorajszy występ w Fredrowskim „Wielkim człowieku do ma-

łych interesów" był ostatnim występem w Łodzi przed jej opuszczeniem. Teatr Miejski zapełniony był publicznością po ostatnią lożę, po ostatnie miejsce na galerii.

Inteligencja łódzka, zbudzona wieścią o ustąpieniu dyr. Zelwerowicza przyszła do teatru, by oddać wielkiemu artyście należny hołd i wyrazić uznanie dla jego talentu i pracy. W pierwszym antrakcie przemówił dr Kopciński imieniem miasta...[1]).

...W wczorajszym wieczorze trzy strony, trzy czynniki, niezbędne do stworzenia prawdziwego teatru, okazały się szczere w wyrażaniu i dokumentowaniu swych uczuć, a mianowicie publiczność, aktorzy i Zelwerowicz jako kierownik teatru. Zarówno w owacji ze strony publiczności, jak i w przemówieniach p. W. Noskowskiego, artysty teatru, żegnającego w imieniu zespołu, swego kierownika i kolegę, oraz w pięknej i wzruszającej odpowiedzi Zelwerowicza, czuć było tę nutę żalu, która znamionuje rozstania nie chciane i dokonywujące się po mimo woli.

Kwiaty, które w dniu wczorajszym w takiej masie otrzymał Zelwerowicz, będą mu dowodem, że nie wszystko, co jest w Łodzi, jest tylko łódzkim, że w tym mieście, tak mało dbającym o sztukę i kulturę, są jednak i tacy, którzy umieją wbrew prądowi, cenić talent i pracę twórczą (27. VI.).

Sprawa przedłużenia kontraktu z dyr. Zelwerowiczem nie była przez prasę tutejszą traktowana sine ira et studio. Wpłynęła po raz pierwszy na posiedzeniu Komisji Teatralnej w dniu 14. V. 1921.

Dyr. Zelwerowicz przedłożył pewne warunki wstępne, od których uzależnił ew. nową umowę.

Przede wszystkim zażądał podwyższenia subwencji, nadto domagał się subsydium na szkołę dramatyczną. Magistrat ma 1) dokonać wszystkich potrzebnych przeróbek, zakupić cały szereg rekwizytów, przeprowadzić rozmaite naprawy. Jak biedny był teatr może świadczyć dezyderat dyr. Zelwerowicza, by na nowy sezon zakupić „800 m^2 płótna na dekoracje, 200 m^2 bai, 200 m^2 perkalu, 600 m surówki, pewną ilość wojłoku, 2 pary firanek, 2 całe garnitury mebli; 4 pary butów z cholewami, 6 par sandałków męskich i tyleż damskich, nici itp. przybory do szycia za 15 tys. mk., pewną ilość lamp karbidowych, 1 reflektor, dychtę, klej, gwoździe, drzewo, śruby, młotki" itp. Zażądał również naprawy krzeseł w Teatrze, zniszczone chodniki zastąpione być muszą nowymi itp. Ponad to przedłożył jeszcze warunek, by stróża nocnego płacił... Magistrat.

---

[1]) Cierpkie uwagi na temat „zamachu dra Kopcińskiego na kulturę teatralną Łodzi" opuszczamy.

Wobec tego, że w przyszłym sezonie ma powstać w Łodzi opera i operetka domaga się Zelwerowicz — ze względu na poważną konkurencję i przewidywane deficyty — dochodu z podatku od opery i operetki, aby w ten sposób pokrywać niedobór budżetowy.

Referat swój zakończył Zelwerowicz zgłoszeniem projektu, by w końcu roku ewentualne zyski z teatru były podzielone między dyrektora i magistrat.

Mimo dotychczasowych doświadczeń dyr. Zelwerowicz jeszcze się łudził.

W dyskusji Komisja oświadcza, że jakkolwiek nie obawia się konkurencji ze strony operetki, jednak zgadza się na zarezerwowanie pewnego funduszu z pobieranych podatków z nowopowstałego teatru. Komisja Teatralna proponuje podnieść skalę podatków o 5 proc. od przedstawień operetkowych w przyszłym roku.

Dyskusję nad tymi wszystkimi kwestiami postanowiono odłożyć do następnego czwartku, czyli do 21. V., ale, niestety, brak kilku protokółów posiedzeń Komisji Teatralnej. Dalsze protokóły zaczynają się dopiero w dniu 15. VI., gdy na posiedzeniu Nowej Komisji Teatralnej zasiadł już nowy dyrektor teatru p. Zygmunt Noskowski.

Kwestia nowego sezonu tak żywo interesowała opinię publiczną, że prasa obszerne na ten temat umieszczała artykuły. Szczególnie dokładnie i namiętnie sprawę tę omawiał „Głos Polski“ (z 19. VI. 1921).

Przytaczamy najbardziej charakterystyczne ustępy tego wielkiego artykułu o... 5 tytułach (Nowe niebezpieczeństwo dla sceny polskiej w Łodzi. Czy wolno dawać subsydia złemu teatrowi? itd.).

Teatrowi polskiemu w Łodzi zagraża znów wielkie niebezpieczeństwo. Po nieudolnym i szkodliwym opiekowaniu się sceną naszą przez towarzystwo teatralne, w roku ubiegłym sprawą teatru, jako sprawą ważnej placówki kulturalnej, zajął się zarząd miasta. Powierzając kierownictwo teatru łódzkiego panu Zelwerowiczowi, magistrat m. Łodzi zainaugurował zdawało się, nowy okres w rozwoju teatru polskiego, który, mając za sobą świetną tradycję podczas ostatnich lat kilku spadł do poziomu najmarniejszych scen prowincjonalnych. Teatry, które od roku 1914 z wyjątkiem teatru Stanisławskiego i Frączkowskiego, skompromitowały scenę polską w Łodzi, miast budzić zamiłowanie do twórczości dramatycznej w ogóle, zaś polskiej w szczególności, śród publicz-

ności bezkrytycznej zdeprawowały zdrowy smak artystyczny i pojęcie o zadaniach teatru, odstraszając jednocześnie w sposób radykalny od teatru publiczność inteligentniejszą, którą spotkało się już potem tylko na gościnnych występach poszczególnych aktorów z Warszawy, lub też całych zespołów. Szkoda, jaką kulturze teatralnej w Łodzi, wyrządziły dyrekcje Szarkowskich, Szejerów, Szefferów, czy Rychłowskich, stała się tak wielka, a kompromitacja i zła sława, jaką otoczyły teatr, tak nieznośna, że zniechęconą i uprzedzoną do teatru publiczność nie mogła przekonać nawet popularność Zelwerowicza, jako aktora i reżysera, ani praca jego i zespołu, która, pomimo, błędów i niedomagań repertuarowych, wniosła bądź co bądź, w zatęchłe życie teatralne Łodzi powiew świeżego powietrza.

Praca teatru Zelwerowicza, nie mogąc w przeciągu roku naprawić błędów poprzednich teatrów, zdołała jednak uczynić wielki wyłom w panującej powszechnie opinii i zaczęła już, acz w stopniu nie wielkim jeszcze, przezwyciężać niechęć jaką inteligentna publiczność czuć do poprzednich teatrów musiała...

...Ta błyskawiczna jednak podróż, jaką pertraktujący odbyli od nagłego zerwania rokowań z Zelwerowiczem, po przez minutowe pertraktacje z Solskim i Ordyńskim, aż do lekkomyślnego rzucania się w kierunku najłatwiejszego a dla teatru najniebezpieczniejszego załatwienia sprawy mogła by świadczyć, że cała kwiestia teatralna w Łodzi nie była traktowana z należytą rozwagą i powagą. Zarząd miasta, który już zapewne spostrzega skutki błędnego postępowania swego w sprawie teatralnej, a mianowicie odpływ najlepszych sił z teatru łódzkiego, może stać się winnym nowego upadku teatru w Łodzi. Po krótkim okresie podnoszenia poziomu kulturalnego i artystycznego sceny polskiej, może przyjść dla Łodzi okres, w którym znów w teatrze naszym zapanuje miernota i prowincjonalizm...

Próbowano zwolnić Zelwerowicza z jego zobowiązań w Warszawie. Próby nie powiodły się. Prasa ubolewała, że losy teatru polskiego w Łodzi zostały przesądzone. Jak się okazało w konferencji w sprawie teatru polskiego w Łodzi dyr. Zelwerowicz nie zerwie kontraktu z Szyfmanem i kierownictwo teatru oddano definitywnie p. Noskowskiemu. Pertraktacje z dyrektorami teatrów stołecznych Hellerem, Ordyńskim i Solskim nie doszły do skutku, ponieważ oni postawili za warunek prowadzenie dwóch teatrów w Łodzi: dramatycznego i operetki w „Scali", przy czym — zdaniem Magistratu — żądali zbyt wielkiego procentu brutto.

Magistrat wziął imprezę we własne ręce. Nastąpiło umiastowienie teatru tytułem próby na przeciąg najbliższego sezonu 1921/22. Komisja Teatralna taką ważną powzięła decyzję bez porozumienia się z prasą lub innymi przedstawicielami opinii.

Przewodniczący Komisji Teatralnej dr. Kopciński przyznał, że umiastowienie to błąd, ale okoliczności były tego rodzaju, że nie można było sprawy inaczej załatwić. Dyr. Zelwerowicz bowiem „utrzymywał komisję w tym mniemaniu, że dyrekcję będzie nadal prowadził i w ostatniej już chwili postępowaniem swym uniemożliwił zawarcie kontraktu".

W imię obiektywizmu musimy przytoczyć artykuł „Rozwoju" z dnia 27. VI. (opuszczamy tylko tę część, którą już cytowaliśmy wyżej w związku z pożegnaniem Zelwerowicza). Notatka ta rozpatruje całą sprawę raczej pod kątem widzenia partyjnym, niż artystycznym.

Niebywały skandal z Teatrem Miejskim.

Sztukę dramatyczną w Łodzi spotkał wielki cios ze strony czerwonych towarzyszy, rządzących miastem i usiłujących przy magistracie stworzyć departament naginania tej sztuki do celów propagandy socjalistycznej.

Skutki tego odbiły się fatalnie na poziomie artystycznym sezonu, obfitującego w takie poronione płody sceniczne jak „Noc" towarzyszki Wojnarowskiej i t. p....

...Z lekkim sercem o drobnostkę nie dochodzą do porozumienia z Zelwerowiczem, dając te same warunki człowiekowi, bezwzględnie niemogącemu się z nim zmierzyć co do wartości.

Mało tego.

Zwalniają swego pupila z gwarancji, dodają mu 3 procent dochodu brutto, co stanowi drugą gażę i pozwalają na niesłychane szastanie groszem przy zestawieniu budżetu.

Teatr, pozbawiony gwarancji materialnych i artystycznych, byłby za kosztowną próbą propagandy czerwonych prądów w społeczeństwie, gdyż publiczność zamanifestowała na pożegnalnym występie dyr. Zelwerowicza potępienie dla polityki miejskiej w teatrze. W powietrzu wisi widmo bojkotu teatralnego, co w perspektywie daje milionowe deficyty i stokroć przykrzejszy upadek placówki artystycznej.

Dopiero obecnie stało się to jasne głowom magistrackim, które zaczynają na trzeźwo oceniać swe błędy. Jak się ostatnio dowiadujemy Szyfman za zwolnienie dyr. Zelwerowicza z zawartego już kontraktu żąda miliona odszkodowania.

Na dziś „mecenas" sztuki wraz ze swoimi protegowanymi zwołują konferencję, która niestety jest spóźniona wobec powyższych faktów dokonanych.

„Łodzianin" z 8. VII. (organ magistratu) wyraża niezadowolenie, że „Magistrat sprawę umiastowienia teatru zdecydował pośpiesznie i z wykluczeniem jawności" i dochodzi

do następującej konkluzji: „Nie przesądzajmy sprawy jak przyszły teatr poprowadzi p. Noskowski, b. reżyser świetnej zresztą sceny im. Słowackiego w Krakowie. Lecz zupełnie przejrzyste są dla nas motywy tej zażartej kampanii „Głosu Polskiego".

Ta zapowiedź życzliwej neutralności to było jedyne w piśmie łódzkim ciepłe słowo dla nowego dyrektora p. Zygmunta Noskowskiego, bo cała prasa była rozgoryczona ustąpieniem p. Aleksandra Zelwerowicza.

W związku z artykułem w „Głosie Polskim" wystąpiły z rewelacjami inne pisma: „Rozwój" i „Kurier Łódzki" (później i „Łodzianin") oraz Komisja Teatralna. Otóż p. Zelwerowicz pod koniec pertraktacji zaproponował Magistratowi, by przyjął propozycję Marcelego Sachsa, redaktora „Głosu Polskiego" w sprawie powołania do życia w sali Malinowej Grand Hotelu w Łodzi sceny kameralnej, prowadzonej przez Zelwerowicza przy współudziale zorganizować się mającego Towarzystwa Teatralnego z Sachsem na czele. Miano tam grać sztuki dla plutokracji łódzkiej (np. Kochankowie, Kiki, Cierpki owoc i tp.) Repertuar miał mieć „zabarwienie podniecające" (grubymi czcionkami drukuje to „Kurier Łódzki" z 8. VII. 1921).

Pod wpływem tych sensacyjnych wiadomości rozpętała się polemika pełna obelg i inwektyw. (Tytuł artykułu „Kuriera Łódzkiego": „Zamach gadzinowca na teatr łódzki", 29. VI, w którym gwałtowne są ataki na Sachsa, a po części i Zelwerowicza, w „Głosie Polskim" jest w dniu 1. VII. artykuł: „Bandycie prasowemu" itd.).

Szczegółowe rozpatrzenie tej polemiki nie wchodzi już w zakres niniejszego szkicu, bo wtedy Aleksander Zelwerowicz nie był już dyrektorem teatru, a nas obchodzi on jako dyrektor i to wszystko, co tylko w tym czasie miało związek z teatrem łódzkim.

XIV

UWAGI KOŃCOWE

W naszym szkicu sprawozdawczym staraliśmy się w miarę możności o to, by dokumenty jak najczęściej bezpośrednio mówiły. Czytelnik lub następny badacz sam wnioski wysnuje. Zastanawialiśmy się nad tym co grano, jak grano, jakie sztuki miały większe czy mniejsze powodzenie, jaki był stosunek sztuki polskiej do tłumaczonej; w dziedzinie repertuaru posługiwaliśmy się materiałem porównawczym; wydobywaliśmy z dokumentów rozmaite ciekawostki kulturalno-teatralne, operowaliśmy cyframi i faktami.

Nad sceną czuwała wytężona wola kierownika. O niezwykłej żywotności dyr. Zelwerowicza świadczą 32 premiery od 26. VIII. 1920 — 24. VI 1921, 15 poranków dramatycznych, 3 wieczorki literackie (listopadowy, Skamandrytów: Słonimskiego, Wierzyńskiego, Tuwima), liczne wykłady na porankach, przed przedstawieniami w teatrze i w publicznych lokalach, reżyseria znacznej ilości widowisk (18 na 32!), odtwarzanie głównych ról w większości wystawianych sztuk. Z tego wszystkiego widać jaki to był pracownik żywotny. Do tych funkcji przyłączył się jeszcze nieprzerwany ciąg kłopotów dyrekcyjno-administracyjnych o rekwizyty, światło, węgiel — i inne troski finansowe. (Miała dziury te załatać „Reduta" z Osterwą, występująca tu od 30. V. — 10. VI. 1920 r. i jednoczesny wyjazd teatru łódzkiego do Kutna i Włocławka).[1])

W całym teatrze panował duch pracy, Zelwerowicz był dumny z tego i dlatego tak często chlubi się tym, że aktorzy grają bez suflera, „jak zwykle" stwierdza nawet raz Dyrekcja. To ciągłe podkreślanie tej gry bez suflera nie przypomina wcale sławnego molierowskiego „bez posagu".

1) Reduta wystawiła 5 sztuk: „Fircyk w zalotach" Zabłockiego, „W małym domku" Rittnera, „Przechodzeń" Katerwy, „Wojna i miłość" Chełmickiego i „Ponad śnieg" Żeromskiego. W pośrodku, po powrocie z Kutna a przed wyjazdem do Włocławka zespół nasz zagrał tu 4. VI, w sobotę dwa razy („Wielki człowiek do małych interesów" i „Skromna Hanka") i 5. VI., w niedzielę również dwa razy („Papierowy kochanek" i „Stare miasto").

Gdy Bogusław Dawison przed stu laty grał bez suflera, pisał z Wilna do przyjaciela, aktora warszawskiego Józefa Komerowskiego: „Już to samo, że mnie nie słyszą w duecie z suflerem, zjednywa mi łaski.. Jest to bowiem w Wilnie ósmy cud świata“[1].) To stało się w naszych czasach zjawiskiem normalnym w teatrach, w których odbywa się kilkadziesiąt prób. Ale cudem nieomal jest, gdy co tydzień idzie premiera, a aktorzy grają bez suflera. Jeden jedyny tylko raz mamy informację: „sześć tygodni pełnych prób“; wystawiano wtedy „Dziady“ w nowej inscenizacji Węgierki, dziś jednego z najświetniejszych reżyserów, który już w zaraniu swej pracy reżyserskiej w Łodzi lubił z artystycznym smakoszostwem wycyzelować każdą kwestię, każde słowo.

Komunikatami teatralnymi nie zajmowaliśmy się, bo teatry są rozmaite, ale reklamy jednakowe, jak w kinach. Czasem jednak w komunikacie Teatru łódzkiego odbija się piętno czasu, gdy np. zapowiada i zachwala „formistyczną dekorację“ (10. XII. 1920 r.); niekiedy są szumne („11 lutego „ Dziady“, premiera, która będzie gwoździem sezonu“; co któraś sztuka jest „rewelacyjna“ itp.). Osobliwe wrażenie robi konfrontacja kwiecistych komunikatów ze sztukami, które pozbawione wszelkich artystycznych i teatralnych walorów padły na scenie. Czytelnik dziennika nazajutrz o komunikacie zapomina, badacz stara się wszystko wiedzieć. Może słuszne było zadanie felietonisty i recenzenta „Kuriera Łódzkiego“, gdy ogłaszał cykl artykułów (4) o teatrze, że te notatki „nie będą pożądaną lekturą dla czytelników Kuriera“ (8. III. 1921), ale nie przypuszczał jakie tam ciekawe kryją się informacje dla historyka teatru.

Czy recenzje dzienników łódzkich odpowiadały rzeczywistości to rzecz subiektywta, choć bardzo prawdopodobna; ważne jest to, co i jak prasa — wyrazicielka opinii publicznej — mówiła o teatrze. Recenzenci stale zwracali uwagę na dobre i złe strony sztuki i gry, a czasem i wystawy. Miłowali sztukę, ale nieraz — jak już parę razy wskazaliśmy — byli bezwzględni w charakteryzowaniu gry

---

[2]) Listy Bogumiła Dawisona (str. 268—305) ogłoszone przez dra Tymona Terleckiego w „Scenie polskiej“, rok XIV. 1937. Cytowany list pochodzi z 12 września n. s. 1839.

aktorskiej. Oto np. wyjątek z recenzji „Kuriera Łódzkiego“ z 3. X. 1920 r.:

„Łódź ma szczęście oglądać „Papierowego kochanka“ już w trzeciej obsadzie. — „Papierowym“ był Osterwa, „papierowym“ Węgierko, poprawnym był Rdzawicz.

Wiemy, że o rolę Otella, Hamleta, Franciszka Moora, Konrada, Irydiona, Kordiana dobijali się artyści i częstokroć łamali sobie ząbki.

Na „Kochanku“ połamał je (ale wszystkie) Rdzawicz, zaś górną szczękę p. Węgierko, aczkolwiek obaj mocno naśladowali Osterwę...“

A jeszcze jaskrawsza jest ocena gry aktora (którego nazwisko pomijamy).

„Z ust p.... nie wyszło ani jedno zdanie, które można by było zrozumieć; dykcję zastępowało jakieś jąkanie się, seplenienie i ruszanie szczękami“. („Psie figle służącego“ Plauta, „Kurier Łódzki“, 12. IV. 1921).

Nieraz jednak kwalifikowali recenzenci zjawiska teatralne w sposób trafny, odróżniali ziarna od plew, zwracali uwagę na rzeczy istotne, a pomijali drugorzędne. Pouczenia dla reżysera i aktorów niejednokrotnie były słuszne i trafiały w sedno rzeczy. Wadą recenzyj było zbyt pochopne i arbitralne wyrokowanie o talencie aktora bez zachowania prymitywnej formy, popisywanie się wiadomościami często notorycznymi i nie zawsze na odpowiedni poziom wznoszący się styl i ton sprawozdań teatralnych.

Sięgnijmy okiem wstecz. W okresie poprzedniej dyrekcji (1908/11) zaraz w pierwszym sezonie wystawił Zelwerowicz z ogromnym pietyzmem po raz pierwszy w b. zaborze rosyjskim „Wesele“, „Irydiona“ i „Dziady” (w opracowaniu scenicznym Wyspiańskiego), pokazał Łodzi inscenizacje i wystawy godne pierwszej sceny stołecznej, a nadto miał w zespole aktorów takich, jak Zelwerowicz, Mielewski, Jaracz, Grabowski, Siemaszko (w drugim sezonie przybył Junosza-Stępowski, Bolesławski, w trzecim — Bończa — w czwartym — Arkawinówna). To była najpiękniejsza karta w teatralnym życiu tak zasłużonego człowieka teatru, jak Zelwerowicz [1]).

---

[1]) Por. Wilam Horzyca, Aleksander Zelwerowicz (1935) strona 16.

Nawet tak surowa w osądzie krakowska „Krytyka“ z ogromnym uznaniem oceniała te wspaniałe lata zelwerowiczowskiego talentu. Szczególnie podkreślała, że teatr Zelwerowicza „staje się najpoważniejszym w mieście czynnikiem kulturalnym polskim” [1])

Oczywiście, że teatr podczas drugiej dyrekcji z wielu przyczyn nie mógł wznieść się i nie wzniósł się na taką wyżynę, co podczas pierwszej. Duża, bardzo duża jest różnica na korzyść pierwszej dyrekcji.

Pod jednym jednak względem zaszła zmiana na korzyść. Oto Zelwerowicz wzbogacony doświadczeniem i usilną pracą nad sobą przez 10 lat na odpowiedzialnych placówkach teatralnych pod każdym względem pogłębił swój talent reżysersko-inscenizacyjny i aktorski.

Zelwerowicz uchodzi powszechnie za eksperymentatora w reżyserii. Faktem jest, że lubuje się on w realistycznym, parodystycznym i groteskowym ujęciu sztuki. Ma pomysły śmiałe i nic go nie odstrasza od wcielania odważnych swych zamierzeń w kształty sceniczne. Jeśli nawet Zelwerowicz rzeczywistość deformuje — co rzadko się zdarza — nie czyni tego nigdy dla samej deformacji, ale głównie dla wydobycia arcyśmiesznych w groteskę przechodzących sytuacji. Miłuje barwność, szeroki rozmach, jasny rysunek postaci, żywe efekty, dynamikę. Wkłada w reżyserię więcej serca niż mózgu. Obmyśla wszystkie akcesoria, składające się na reżyserię danej sztuki, z niezwykłą gruntownością, ale podczas pracy podlega nastrojowi albo pasja go porywa i często myśli swe na nowe czy zmienione przestawia tory. Jest bowiem ciągle twórczy i mózg przesycony wielką kulturą nieprzerwanie pracuje.

Jako aktor pomaga dzielnie autorowi i manekiny i inne postacie papierowe zamienia w żywych ludzi. Jest równie wspaniały jako człowiek światowy i jako hreczkosiej, jako tkliwy i brutalny, zdecydowanie męski i kompletny niewieściuch, jako dobroduszny i demoniczny, łagodny i bezczelny, jako mąż zrównoważony i neurastenik. Ciągle pokazuje się Zelwerowicz z innej strony, a każda nieomal postać jego to arcydzieło charakterystyki.

1) „Krytyka“, rok XII, luty 1910.

Najdrobniejszą nawet kwestię umie w reżyserii i grze nasycić twórczym przeżyciem. Musi tedy i scena łódzka i podczas drugiej dyrekcji Zelwerowicza zajmować pewną kartę w dziejach teatru polskiego.

Teatr 1920/21 był skromny, ale nie prowincjonalny, dał szereg iscenizacji nowych, oryginalnych (Zelwerowicz i Węgierko), repertuar trzymał się na odpowiednim poziomie. Teatr ten — w całym i pełnym tego słowa znaczeniu — solidny, opierał się przeważnie na młodych siłach, na których znać było promieniowanie kultury i entuzjazmu dyrektora sceny łódzkiej, obdarzonego wielkim talentem pedagogicznym. Ta właśnie solidność i sumienność stała się przyczyną, że w czasie przesileń „dyrektorialnych" w tutejszym teatrze wzrok Łodzian nieraz skierowany był na Aleksandra Zelwerowicza.

BIBLIOGRAFIA

Archiwum miejskie w Łodzi. Akta Komisji Kulturalno-Oświatowej, teczki Nr. 1, 44, 297, 349

Adam Bar. Dzieje teatrów krakowskich, Kraków 1931, stron 109

Wilam Horzyca, Aleksander Zelwerowicz, Warszawa 1935, stron 40

Jednodniówka teatru krakowskiego poświęcona Wyspiańskiemu w 25-lecie śmierci (1907—1932). Kraków 1932, stron 98

Krytyka, rocznik XII, luty 1910

Jan Lorentowicz, Teatr Polski w Warszawie, 1913—1938, Warszawa 1938 (stron 104, LXXV, a nadto księga ta bogato zaopatrzona w portrety i dekoracje do utworów wystawionych w ciągu dwudziestopięciolecia)

Michał Orlicz, Polski teatr współczesny, Warszawa 1932, stron 471

Prace polonistyczne, art. Wilhelma Falleka: Scena łódzka pod dyrekcją Aleksandra Zelwerowicza (1908/1911) od str. 197 do str. 246, Łódź, 1937 i odbitka

Roczniki „Głosu Polskiego" 1920 i 1921

„ „Kuriera Łódzkiego" 1920 i 1921

„ „Rozwoju" 1920 i 1921

„Łodzianin" z dnia 8/VII. 1921 roku

„Robotnik" z dnia 21/I. 1921 roku

Scena Polska, rok XIV, Warszawa 1937 (poczwórny numer, stron 448)

Wiadomości Literackie Nr. 12, z dnia 24/III. 1935 roku

Tadeusz Żeleński (Boy), Flirt z Melpomeną (3 pierwsze wieczory)

Ludwik Stolarzewicz

MATERIAŁY DO BIBLIOGRAFII LITERACKIEJ ŁODZI

Wykaz niniejszy obejmuje trzecią wiązkę druków łódzkich — lub z Łodzią związanych, a wydanych w innych ośrodkach Polski. Sięgają one roku 1937 i 1938 po koniec kwietnia. Pozatem opis zawiera szereg uzupełnień za lata poprzednie; wśród nich niektóre sięgają w wiek XIX. — Zamieszczone jedynie zostały owe druki, które znalazły się w rękach autora.

W ten sposób ogólna liczba druków łódzkich dotychczas podanych wynosi (529) 634.

Wydano w Łodzi (412) 507; poza Łodzią (116) 126.

Przed rokiem 1900 druków (18) 28

W latach 1900 — 1914 druków (40) 47

W latach wojny druków (33) 34

Po roku 1918 druków (321) 408

ŁÓDŹ W LITERATURZE

I. PROZA

1. Bartkiewicz Zygmunt. *Złe miasto. Obrazy z 1907 roku.* Warszawa — Kraków 1911. str. 83 + 1 nlb. druk. L. Bilińskiego i W. Maślankiewicza. Nakładem Jana Czempińskiego. Księgarnia Gebethnera i Wolffa. W tekście 28 ilustracyj
2. Pawlak Władysław. *Kamienica wielkiego miasta,* powieść. Łódź 1937. str. 349 + 3 nlb. Zakłady Graficzne J. K. Baranowskiego. Wydawnictwo księgarni łódzkiej „Czytaj" właśc. Kaz. Pawlak.
3. Rapacki Wincenty. *Klub pomylonych.* Naokoło Świata. Nr. 162 za styczeń 1938 r. str. 4 — 8. Wspomnienia gło-

śnego aktora z pobytu w teatrze w Łodzi w końcu XIX w.

II. POEZJA — DRAMAT

4. Cyklista łódzki. Łódź 1893. str. 36. wyd. Arg. i W. H. Mian. (Treść: W. X. Mian. „Towarzystwo cyklistów łódzkich", W. O. „Cykl i cykliści warszawscy", Sport kołowy na prowincji. Poezje: Arg. i Artura Gliszczyńskiego).
5. Szczery. *Szopka*, na tle stosunków łódzkich z doby ostatniej. Łódź 1907, s.r. 16. W drukarni St. Książka, nakładem autora.
6. Kaczmarek Roman. *Legenda o Pawle Łodzi Kubowiczu w świetle prawdy historycznej*. Łódź 1938, str. 22 + 2 nlb. Archiwum Miejskie w Łodzi Nr. 4. Odbitka z Nr. 4. 1938 „Dziennika Zarządu Miejskiego w Łodzi. Treść: 1) wstęp omawiający samą legendę; 2) przedruk gawędy Wiktora Dłużniewskiego wydanej w Warszawie w r. 1857 pt. Paweł Łodzia Kubowicz i Scholastyk i szewc.

III. HISTORIA — KRAJOZNAWSTWO I NAUKI POKREWNE

7. Ajnenkiel Eugeniusz. *Bomba w pałacu Kunitzera*. Niepodległość. Warszawa 1938, tom XVII. zeszyt 2 (str. 177—194).
8. Ajnenkiel Eugeniusz. *Dr Stefan Kopciński, realizator powszechnego nauczania w Łodzi*. Łódź, 1938.
9. *Cztery lata działalności łódzkiego Samorządu socjalistycznego*. Warszawa 1923, str. 15+1 nlb. Odbito w druk. Robotnika.
   Treść: Cztery lata temu; Dzisiaj; Dlaczego rozwiązano socjalistyczną Radę Miejską w Łodzi?; Co zdziałali socjaliści łódzcy?; Co zdziałała socjalistyczna Rada Miejska?; Kilka cyfr; Biurokracja i samorząd socjalistyczny; Nasze zamierzenia na jutro; Co nas jutro czeka? Głosuj na Polską Partię Socjalistyczną! Autor nie podany (Waryński).

10. Friedman Filip. *Rozwój gospodarczy Łodzi do roku 1914.* Warszawa 1938 (str. 67—103), (odbitka z Ekonomisty).
11. Gorski Stefan. *Stolica Neudeutschlandu* (rozdział czwarty książki „Niemcy w Królestwie Polskim"). Warszawa 1908, str. 40 (22—29). Nakład i druk Tow. Akc. S. Orgelbranda S-ów.
12. Graliński Tadeusz ks. *Ks. dr Wincenty Tymieniecki.* Biskup łódzki. Jego życie i działalność. Łódź 1935, str. 16. Odbitka z „Wiadomości Diecezjalnych" Nr. 5. r. 1934. Nakładem autora, za zezwoleniem Władzy Duchownej.
13. Kaczmarek Roman. *Archiwum Parafialne w Kazimierzu nad Nerem.* Łódź 1937, str. 8. Odbitka z „Wiadomości Diecezjalnych łódzkich". Nr. 3.
14. Kaczmarek Roman. *Polski Słownik Biograficzny a region łódzki.* Łódź 1937, str. 12. „Drukarnia Udziałowa". Odbitka z nr. 12. 1937 „Dziennika Zarządu Miejskiego" w Łodzi. Archiwum Miejskie w Łodzi.
15. Kaczmarek Roman. *Topograficzny opis parafii Mieleszki obok Łodzi z końca XVIII stulecia.* Łódź 1937. Odbitka z „Czasopisma Przyrodniczego" — Wyd. Towarzystwa Przyrodniczego im. St. Staszica w Łodzi. Rocznik XI. 1937, zesz. 1—4, str. 50.
16. Kaczmarek Roman. *Zgierz z okolicą pod koniec XVIII wieku.* Opis topograficzny parafii. Łódź 1937, str. 20. Wydawn. Towarzystwa Przyrodniczego im. St. Staszica w Łodzi. Odbitka z „Czasopisma Przyrodniczego", rocznik XI. 1937, zesz. 5—6, str. 142. Wydano dzięki pomocy finansowej Zarządu miasta Zgierza.
17. Kaczmarek Roman. *Aleksy Drewnowicz burmistrz Łodzi z XVIII w.* Kartka z dziejów mieszczaństwa łódzkiego. Łódź 1937, str. 8. „Drukarnia Udziałowa". Odbitka z Dziennika Zarządu Miejskiego w Łodzi. Nr. 9.
18. Kaczmarek Roman. *Materiały do dziejów parafii Kazimierz nad Nerem.* Łódź 1938, str. 20. Odbitka z „Wiadomości Diecezjalnych Łódzkich" nr 4. Muzeum Diecezjalne w Łodzi 2.
19. *Łódź* (w książce: Przewodnik ilustrowany po Warszawie, Łodzi i okolicach fabrycznych). Warszawa, nakład

i druk Emila Skiwskiego. 1897, str. 401 + 1 nlb. str. 359 — 383).

20. Malinowski Marian (Wojtek). Aresztowanie w Łodzi (pisane w więzieniu sieradzkim w r. 1908) — rozdział z książki „Z krwawych dni". Lublin 1919, str 76 (69-76). Drukarnia „Lubelska Spółka Wydaw." Nakł. autora.

21. *Pamiątka z Łagiewnik* (z widokami kościoła i kaplic) Łódź 1907, str. 13+3 nlb. Tłocznia Rozwoju. Wydawnictwo B. Grabowskiego.

22. Próchnik Adam. *Czerwona Łódź się budzi — Wsypa łódzkiej bostonki* (rozdziały książki „Idea i ludzie" — z dziejów ruchu rewolucyjnego w Polsce). Warszawa 1938, str. 303+1 nlb. (str. 135—142, 152—158). Drukarnia Bankowa. Nakładem spółdzielni czytelników książki „Światło".

23. *Przewodnik po Łodzi*. Łódź 1895. Nakł. i własność Stan. Ursteina: (w językach rosyjsko-polsko-niemieckim), w treści „Historia Łodzi".

24. Rogoziński Andrzej ks. *Wspomnienia i wspólne przeżycia ks. Andrz. Rogozińskiego z Łodzianami.* Z okazji trzydziestolecia pracy społeczno-narodowej. Łódź 1934, str. 24. Druk Współczesnej Drukarni Artystycznej, nakł. ks. A. Rogozińskiego.

25. Rosenberg Aleksander. *Zbiory rękopiśmienne Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi.* (Doraźne zestawienie, tyczące się powstania i zawartości zbiorów). Łódź 1938, 25+1 nlb. Odbito w Drukarni Ludowej w Łodzi. Nakładem Zarządu Miejskiego w Łodzi. Biblioteka Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi.

26. Rosset Edward. *Rzut oka na gospodarkę miejską w Łodzi w latach 1919-23.* Łódź 1938, str. 40. Druk R. Tylko. Odbitka z księgi zbiorowej „W służbie idei" wydanej ku uczczeniu 35-lecia pracy Aleksego Rżewskiego.

27. Stolarzewicz Ludwik. *Aleksy Rżewski* — rys życia. Łódź 1938, str. 83. Druk R. Tylko. Odbitka z księgi zbiorowej „W służbie idei" wydanej ku uczczeniu 35-lecia pracy Aleksego Rżewskiego.

28. Szczepański Edmund ks. *Śp. kanonik Ryszard Malinowski.* Życie i czyny. Łódź 1928, str. 19+1 nlb. Druk H. Tarkowskiego. Nakł. ks. Edmunda Szczepańskiego.
Imprimatur Lodziae 3 Febr. 1928 an. † Casim. Tomczak. Vicarius Generalis.

29. Taubenszlag Gustaw, docent Wolnej Wszechnicy Polskiej. *Organa Ustrojowe Samorządu Miejskiego.* Łódź 1938, str. 62+2 nlb. Odbito w Drukarni Ludowej w Łodzi. Nakładem Zarządu Miejskiego w Łodzi.

30. Tomczak Kazimierz ks. biskup. *Pamięci ks. W. Tymienieckiego* — pierwszego biskupa Diecezji łódzkiej. Mowa wygłoszona w katedrze łódzkiej po wprowadzeniu zwłok dn. 13 sierpnia 1934 r. Łódź 1934, str. 8. Drukarnia Diecezjalna w Łodzi. Nakł. Obywatelskiego Komitetu Uczczenia Pamięci śp. ks. biskupa dra W. Tymienieckiego.
Dochód przeznaczony na budowę sarkofagu śp. ks. biskupa W. Tymienieckiego w katedrze łódzkiej.

31. *Trzy przemówienia* (Aleksego Rżewskiego, oraz odpowiedzi J. Piłsudskiego, prez. St. Wojciechowskiego i nuncjusza Rattiego). Łódź 1938, str. 8. Druk R. Tylko. Odbitka z księgi zbiorowej „W służbie idei", wydanej ku uczczeniu 35-lecia pracy Aleksego Rżewskiego.

32. Warężak Jan. *Źródła do historii powstania 1863 roku w Archiwum Miejskim w Łodzi.* Łódź 1938, str. 15+1 nlb. Odbitka z nr 1. 1938. „Dziennika Zarządu Miejskiego w Łodzi".

33. Warężak Jan. *Archiwum Zakładów Przemysłowych Ludwika Geyera w Łodzi.* Odbitka z czasopisma „Archeion" zeszyt XV. 1937/38, str. 9. (Warszawa).

34. Wójtowicz Adam. *Łódź robotnicza przedwojenna w walce z zaborcą.* (Skrót większej całości). Łódź 1938, str. (189 — 298). Druk. R. Tylko. Odbitka z księgi zbiorowej „W służbie idei", wydanej ku uczczeniu 35-lecia pracy Aleksego Rżewskiego.

35. *Z działalności Magistratu m. Łodzi w l. 1919 — 1929.* Łódź 1929, str. 24. Druk. H. Tarkowskiego. Nakładem Magistratu miasta Łodzi.

IV. HISTORIA I TEORIA LITERATURY — BIBLIOGRAFIA — BIBLIOTEKOZNASTWO

36. Ajnenkiel Eugenjusz. *Pieśń łódzkich barykad.* Łódź 1936, str. 16. Zakłady graficzne „Drukarnia Polska". Odbitka z czasopisma literacko-artystycznego „Budowa" nr 3.
37. Augustyniak Jan. *Dwadzieścia lat istnienia Biblioteki Publicznej w Łodzi.* Łódź 1938, str. (359 — 372). Druk. R. Tylko. Odbitka z księgi zbiorowej „W służbie idei", wydanej ku uczczeniu 35-lecia pracy Aleksego Rżewskiego.
38. Braun Mieczysław, *Aleksander Kraśniański* (1900—1929). Łódź 1937, str. 15 + 1 nlb. Druk. R. Tylko. Odbitka ze zbioru „Prace Polonistyczne", wyd. przez Koło Polonistów w Łodzi.
39. Czapczyński Tadeusz. *Marian Piechal.* Łódź 1937, str. 48. Druk. R. Tylko. Odbitka ze zbioru „Prace Polonistyczne" wyd. przez Koło Polonistów w Łodzi.
40. Hajkowski Zygmunt. *Boruta w literaturze pięknej.* Szkic z zakresu literatury regionalnej. Łódź 1937, str. 36, Druk. R. Tylko. Odbitka ze zbioru „Prace Polonistyczne" wyd. przez Koło Polonistów w Łodzi.
41. *Przepisy Archiwum Miejskiego w Łodzi.* Łódź 1937. str. 45 + 1 nlb. Drukarnia Udziałowa. Odbitka z Dziennika Zarządu Miejskiego w Łodzi nr 11.
42. Romankówna Miecz. *„Ziemia obiecana Reymonta a rzeczywistość łódzka.* Łódź 1937, str. 28. Druk. R. Tylko. Odbitka ze zbioru „Prace Polonistyczne" wyd. przez Koło Polonistów w Łodzi.
43. Skwarczyńska Stefania. *Regionalizm a główne kierunki teorii literackiej,* Łódź 1937, str. 52. Druk. R. Tylko. Odbitka ze zbioru „Prace Polonistyczne" wyd. przez Koło Polonistów w Łodzi.
44. Stolarzewicz Ludwik. *Materiały do bibliografii literacko-kulturalnej Łodzi.* Łódź 1937, str. 32. Druk. R. Tylko. Odbitka ze zbioru „Prace Polonistyczne" wyd. przez Koło Polonistów w Łodzi.

45. Dobrowolski Wacław. *5 lat Szkoły Sztuk Pięknych im. C. Norwida.* Łódź 1937, str. 3 +1 nlb. Zakłady Graficzne „Ostoja".

46. Fallek Wilhelm. *Scena łódzka pod dyrekcją Aleksandra Zelwerowicza. Karta z dziejów teatru łódzkiego (1908 —1911).* Łódź 1937, str. 52. Druk. R. Tylko. Odbitka ze zbioru „Prace Polonistyczne" wyd. przez Koło Polonistów w Łodzi.

47. Pączek Antoni. *Polska Rzeczywistość Teatralnai Łódzka* (zarysy fragmentów). Łódź 1938, str. 35 + 1 nlb. dodatek do nr 5. 1938 r. „Dziennika Zarządu Miejskiego w Łodzi". Odbito w drukarni Ludowej.

48. Walicki Michał. *Kolegiata w Tumie pod Łęczycą.* Łódź 1938, str. 78 + 1 nlb. + 32 tablic rotograwiur. Odbito w „Drukarni Polskiej" Ludomira Mazurkiewicza i S-ki. Sp. z Ogr. odp. w Łodzi.

Wydawnictwo Łódzkiego Obywatelskiego Komitetu Ratowania Kolegiaty w Tumie Skład Główny: Polskie Towarzystwo Historyczne. Oddział w Łodzi, ul. Sienkiewicza 46.

VI. DYDAKTYKA

49. Jakubowski Zygm. Jan. *Regionalizm w nauczaniu języka ojczystego.* Łódź 1937, str. 24. Druk. R. Tylko. Odbitka z „Prac Polonistycznych" wyd. przez Koło Polonistów w Łodzi.

VII. VARIA

50. Augustyniakowa Irena. *Działalność referatu kulturalno-oświatowego Sejmiku łódzkiego w latach 1928/29 — 1932/33.* Łódź 1938, str. (386—432.) Druk. R. Tylko. Odbitka z książki „W służbie idei".

51. Dzienisiewicz Henryk. *Oświata pozaszkolna na terenie miasta Łodzi w latach 1919—1938.* Łódź 1938, str. 48+

2 nlb. Druk. R. Tylko. Odbitka z księgi zbiorowej „W służbie idei” wyd. ku uczczeniu 35-lecia pracy Aleksego Rżewskiego.

52. *Pamiątka z uroczystego sprowadzenia cząstki relikwii św. Kazimierza Królewicza do kościoła parafialnego w Widzewie 1929 r.* Łódź — Widzew 1929, str. 25+1 nlb. Odbito w Zakładach Graficznych B. Kotkowski i S-ka, nakładem Komitetu Sprowadzenia Relikwii św. Kazimierza, staraniem Sekcji Prasowej przy Komitecie Sprowadzenia Relikwii św. Kazimierza.

53. Zalewski Józef. *Abiturienci łódzkich szkół powszechnych w trzyleciu 1921—23.* Łódź 1924, str. 23+1 nlb. Nakładem Magisratu m. Łodzi.

DRUKI ŁÓDZKIE

I. PROZA

54. Garda Czesław. *Konfrontacje.* (Zbiór nowel). Łódź 1938, str. 54+2 nlb. Nakł. autora. „Drukarnia Polska”. Treść: Czuwanie; Na ostrzu; Historia bez pointy; Pożegnanie.

55. Łętowski Julian (Władysław Książek). *Z dramatów dziecięcych* (Imieniny Marcinka). Powieść z życia rzemieślników warszawskich. Łódź—Warszawa 1903, str. 97+1 nlb. Druk. K. Brzozowskiego i S-ki. Nakł. rodziny. Skład główny u Gebethnera i Wolffa.

56. Rachalewski Stanisław. *Szabla na kilimie.* Ze szwadronami 203 pułku ułanów w r. 1920. 25 fotografij. Łódź 1938, str. 149+3 nlb. Odbito w „Drukarni Polskiej” L. Mazurkiewicza. Nakładem księgarni S. Seipelt, Sp. z Ogr. Odp., z zasiłkiem Towarzystwa Przyjaciół Miasta Łodzi.

57. Raymond Bruno. *W poszukiwaniu ojczyzny* (na szlaku romantyki). Powieść z cyklu Odyssea Lernesa. Łódź 1938, str. 194+1 nlb. Odbito w „Drukarni Polskiej” Ludomira Mazurkiewicza i S-ki. Nakł. autora.

58. Szwajcer B. *Jankiel Filut.* Opowiadanie żydowskiego żaka. Łódź 1887, str. 98. Dod. do Dziennika Łódzkiego.

59. Zylbersztajn Natan z Wiślicy. *Na krańcach.* Powieść w jednym tomie. Łódź 1887, str. 46. Dod. do Dziennika Łódzkiego.

II. POEZJA — DRAMAT.

60. *Biblioteka Klasyków Polskich.* Łódź. Druk. A. F. Mittlera.

Nr. 1. Jan Kochanowski. *Treny.* Wstępem zaopatrzył Antoni Werpachowski.

Nr. 2. Adam Mickiewicz. *Grażyna.* Wstępem poprzedził R. Wydżga.

Nr. 3. Kazimierz Brodziński. *Wiesław.* Wstępem poprzedził R. Wydżga.

Nr. 4. J. Słowacki. *Ojciec zadżumionych.* — W *Szwajcarii.*

Nr. 5. Jan Kochanowski. *Odprawa posłów greckich.*

Nr. 6. Wład. Syrokomla. *Urodzony Jan Dęboróg.* Wstępem poprzedził Jan Wydżga.

Nr. 7. Adam Mickiewicz. *Ballady i romanse.*

Nr. 8. Adam Mickiewicz. *Sonety i sonety krymskie.*

Nr. 9. Jerzy Gordon Byron. *Giaur.*

Nr. 10. Adam Mickiewicz. *Bajki i powiastki.*

Nr. 11. Adam Mickiewicz. *Pan Tadeusz.* Krytycznym wstępem poprzedził Jan Ster.

Nr. 12. J. I. Kraszewski. *Dziecię Starego Miasta.*

Nr. 13. J. I. Kraszewski. *Chata za wsią.*

Nr. 14. Adam Mickiewicz. *Konrad Wallenrod.*

Nr. 15. Adam Mickiewicz. *Dziady Wileńskie.* Wstępem poprzedził Jan Ster.

Nr. 16. Adam Mickiewicz. *Dziady. Część III.* Wstępem poprzedził Jan Ster.

Nr. 17. Adam Mickiewicz. *Księgi Narodu i Pielgrzymstwa Polskiego.*

Nr. 18. J. I. Kraszewski. *Stara baśń.* Wstępem poprzedził Jan Ster.

Nr. 19. Fran. Zabłocki. *Sarmatyzm.* Wstępem poprzedził Jan Ster.

Nr. 20. Al. hr. Fredro. *Zemsta.* Wstępem poprzedził Jan Ster.

Nr. 21. Juliusz Słowacki. *Lilla Weneda.* Wstępem poprzedził Andrzej Skalski.

Nr. 22. Juliusz Słowacki. *Anhelli.* Wstępem poprzedził Andrzej Skalski.

Nr. 23. Juliusz Słowacki. *Kordian.* Wstępem poprzedził Andrzej Skalski.

Nr. 24. Zygmunt Krasiński. *Irydion.* Wstępem poprzedził K. Świątkowski.

Nr. 25. Juliusz Słowacki. *Balladyna.* Wstępem poprzedził Andrzej Skalski.

Nr. 26. Franciszek Zabłocki. *Fircyk w zalotach.* Wstępem poprzedził Edward Marwicki.

Nr. 27. Juliusz Słowacki. *Beniowski.* Wstępem poprzedził Edward Marwicki.

Nr. 28. Zygmunt Krasiński. *Nieboska komedia.* Wstępem poprzedził Edward Marwicki.

61. Galiński Adam. *Antologia 120 poetów.* Wiersze na obchody i uroczystości zebrał... Łódź 1938, str. 355+1 nlb. Druk R. Tylko. Nakł. Księgarni S. Seipelt sp. z o. o. Spis treści — cykle: Zaczynamy rok szkolny; Jesień; Obchodzimy tydzień szkoły powszechnej; O Tadeuszu Kościuszce; Oszczędzajmy; Orlęta lwowskie; Zaduszki; 11-go listopada — Święto Niepodległości; W dni listopadowe ku pamięci 1830/31 r.; Zima; W noc grudniową, gdy się Chrystus rodził; O powstańcach 1863 r.; Na cześć Prezydenta Rzeczypospolitej; Dzień Marszałka Śmigłego Rydza; Józef Piłsudski; Wiosna; Zmartwychwstał Pan; Witaj Majowa Jutrzenko; Gdy odszedł Józef Piłsudski; Święto matki; Dziecko; Popierajmy spółdzielczość; Obchodzimy święto lasu; Polskie góry; Koniec roku szkolnego; Lato; Polskie morze i polskie okręty, Gdy Pierwsza Brygada przekroczyła granicę rosyjską — 6 sierpnia 1914 roku; Legiony i ich pieśń; Niezapomniane zwycięstwo nad Wisłą; Panno Święta, co Jasnej bronisz Częstochowy; Moi bohaterowie; Cześć pracy; Nasze zwierzęta i ptaki; Skrzydła Polski; Raz... dwa... trzy...; Lekkoatleci i inni sportowcy; Idą harcerze; Śląsk; Miasta Polski (Warszawa, Kraków, Wilno, Poznań, Katowice, Lwów, Łódź, Toruń, Bydgoszcz, Gdynia,

Gniezno, Zakopane); Patron młodzieży; Hymny Narodowe.

62. Janiak Władysław. *Ukochanie ziemi* (Poezje). Łódź 1938, str. 2 nlb.+62+2 nlb. Nakł. autora. Druk. R. Tylko.
Cykle: Ukochanie ziemi; Zew młodości; Galop w nieznane; Erotyki; Oblicze Łodzi.

63. Kamiński Władysław. *Miłość bezrobotna.* Poemat życia. Łódź 1937, str. 31+1 nlb. „Drukarnia Udziałowa". Nakładem Łódzkiego Zespołu Literackiego.
Spis rzeczy: Małżonkowie; Miłość bezrobotna; List pożegnalny; Narzeczeni; List; Miłość niepotrzebna.

64. Kasprowicz Antoni. *Chwasty płonące* (poezje). Łódź 1937, str. 43+3 nlb. Druk. Hen. Piotrowskiego. Nakł. autora. Skład główny „Dom Książki Polskiej".
Treść: Księżycowym szlakiem; O pieśni ma czysta; Serce człowiecze; Powitanie bogów; Zwycięzcom; Flecistom; Tobie walczący człowiecze; Dzień; Burza; Ze słońca wrzący krąg; Na śmierć poety; Ptakiem szlaki przemierzać; Niedźwiedzi sen; Mistrz Jan; Błędny szlak; Kamienie przydrożne; Z Apokalipsy; I pójdziesz wierzbą; Droga; Słupem płonącym; Flet czarodziejski; II. Dwie sławy; III. Chwasty płonące; Miłość ziemi; Rozstanie; Chwalmy bór, góry i doliny; Kędy droga się kończy; Sosna; Zmierzchem; Nie kładź zeschniętym liściem snów; Oczekiwanie.

65. Kraśniański Aleksander. *Wiolonczele i księżyce* (poezje). Łódź 1938, str. 62+2 nlb. Zakłady graficzne „Ostoja". Nakładem Syndykatu Dziennikarzy Łódzkich. Skład główny: Księgarnia S. Seipelt Sp. z o. o.
Spis rzeczy: Wstęp Mieczysława Brauna; Poezja; Samotność I; Samotność II; Zjawy jesienne; Śmierć samotna; Ja; Groteska; Wizja; Ojciec; Z podróży; Jazda; Godzina cudu; Beethoven; Ręce; Życie; Radość ostatnia; Drwal; Li-Tai-Pe; Noc wschodnia; Tęsknota; Nelly; List z miasteczka; XI kategoria; Za ciebie; Piosenka; Autoportret; Żegluga; Wierny przyjaciel; Odwiedziny; Łabędzie; Ukojenie; Podróż do Hawanny; W noc księżycową.

66. Nahurska Waleria. *Świat w życiu i w bajce. Część I.* Łódź 1937, str. 132 + 4 nlb. Drukarnia Udziałowa, nakładem autora. Odbito sztuk 50. Prawo autorskie zastrzega się.

67. Szeftel Benedykt. *W wirze uczuć.* Dramat w 4 aktach osnuty na tle wyjścia Izraelitów z Egiptu, napisał i opracował według faktów historycznych... Łódź 1938, str. 33 + 1 nlb. Zakłady Graficzne „Ostoja", nakł. autora.

68. Tolimir Janusz dr. *Boże Narodzenie* (Polska Szopka). Aktów 8 z dodatkiem melodii do pieśni. Łódź 1936. Zakł. drukarski F. Rydlewskiego, nakł. autora, skład główny księgarnia „Przyszłość". Za pozwoleniem władzy diecezjalnej.

69. Tom Józef — Tomasz. *Wieś — miasto, razem do celu* (poezje). Łódź 1937, str. 31 + 1 nlb. Druk. „Grafika", nakł. Józef Tom. Treść: Podajcie sobie dłonie, Powstań z kolan, Bajki Ligi Narodów, Symbole, Pogrzeb przemysłowca, Rodzinka, Czyja to kultura?, Daj nam Panie Hiszpanię, Do albumu chuliganów, Racja, Święto świąt, Niespełnione proroctwo; Co się stało ze sztandarem? Przyrzekamy, Koledzy po fachu, Jak to było w gościnie?

70. Zieleziński Jan Henryk. *Z cyklu Syntezy,* (poezje). Łódź b.r., str. 55. Druk. F. M. Kulisza. Księgarnia i skład nut St. Miszewskiego. Treść: Legiony z chat idą, Tam spocznę, Uspokój troski, O sole mio, Błąkają się gwiazdy i po ziemi, Opowiem ci jeszcze, Słodki twój uśmiech, Rzuć dantejskie kręgi, Na Powiślu, Dziwne zachcianki, Niewdzięczni, Quod libet, Aforyzmy, Rzym.

III. HISTORIA

71. Lechicka Jadwiga. *Polska dydaktyka historii w latach 1925 — 1937.* Łódź 1937, str. 39 + 1 nlb. Odbito w „Drukarni Polskiej" Ludomira Mazurkiewicza i S-ki.
Prace Sekcji Dydaktycznej Oddziału Łódzkiego Polskiego Towarzystwa Historycznego nr 4.

72. Martynowski Stanisław. *Polska Bojowa.* Łódź 1937, str, 451 + 3 nlb. Drukarnia Udziałowa, nakład autora.

Spis treści: Kraty, List Gorkija do katorżan, Więzienie, Katorga, Protest Europy, Ochrana, Azefiada, Prowokatorzy, Prowincja, Podziemia, Krwawa wolność, Sąd idzie. — Proletariat, Rok przełomowy, Walki bratobójcze, Rogów, Rozłam, P. P. S. Fr. Rew., Bezdany, Nowe tory, Na marginesie, Związki zawodowe, Uzupełnienia.

73. Mierzyński Z. *Franciszek Ferrer.* Męczennik wolnej myśli, twórca współczesnej szkoły świeckiej. W piętnastoletnią rocznicę jego zamordowania. Łódź 1924, str. 19 + 1 nlb. Druk. W. Balcerzaka. Wydawnictwo Łódzkiego Koła Stowarzyszenia Wolnomyślicieli Polskich nr 1

74. Rogoziński Andrzej ks. *Karta mego życia w Łodzi.* Warszawa 1908, str. 156. Druk. F. Szyllera, nakł. autora.

75. Urbach Konrad Janusz. *Udział żydów w walce o niepodległość Polski.* Łódź 1938, str. 206. Wydawca: Związek Żydów Uczestników Walk o Niepodległość Polski. Odbito w tłoczni M. Szajniaka. Treść: Przedmowa, wstęp, część I: W Polsce przedrozbiorowej, Insurekcja Kościuszkowska, Powstanie listopadowe, Noc reakcji, Rok 1848, Legion izraelski A. Mickiewicza, Żydzi pionierami przemysłu, Część II: Przedwiośnie rewolucji moralnej, Rewolucja moralna, W przededniu powstania, W śnieżną noc — 22 stycznia, Panteon bohaterów - żydów, Rząd Narodowy, „Anonimowe mocarstwo“ działa; Na ziemi mogił dogasały ognie, 1863 — 1938, Zakończenie, Spis nazwisk, Wykaz źródeł, Spis rycin.

76. Warężak Jan. *Przegląd wydawnictw z zakresu miast za rok 1937.* Łódź 1938, str. 9 + 3 nlb. Odbito w Drukarni Ludowej w Łodzi. Archiwum Miejskie w Łodzi.

77. Wdówka Marian. *Stanisław Staszic* ur. 6. XI. 1755 um. 20. I. 1826. Łódź 1936, str. 30 + 2 nlb. Drukarnia R. Tylko, nakł. autora.

78. *Wycliffe Jan. 1324 — 1384.* Łódź b. r., str. 15 + 1 nlb. Druk. „Kompas“, wydawca E. Chambers Warszawa.

IV. HISTORIA LITERATURY

79. Kudliński Zenon. *Krótki zarys Historii Literatury Polskiej.* Od początków do wieku XX-go. Łódź 1938, str. 109 + 3 nlb. Druk. J. Landaua. Nakł, Księgarni Mittlera.
80. Kudliński Zenon, *Współczesna Literatura Polska* w krótkim zarysie. Łódź 1938, str. 96. Druk. I. Landaua. Nakł. Mittlera w Łodzi.
81. Mirkowicz A. *Kantorbery Tymowski.* Szkic biograficzno-literacki. Łódź 1937, str. 28. Druk. R. Tylko. Odbitka ze zbioru „Prace Polonistyczne", wyd. przez Koło Polonistów w Łodzi

V. MUZYKA

82. Pałczyńska Waleria. *Gerolamo Frescobaldi organista, (1583 — 1643).* Łódź 1937, str. 100 + 2 nlb. Odbito w „Drukarni Polskiej" Ludomira Mazurkiewicza i S-ki. Wydawnictwo księgarni Łódzkiej „Czytaj".
Spis rzeczy: Przedmowa, Włoska muzyka organowa przed Frescobaldim, Życie Gerolamo Frescobaldiego, Twórczość, Zakończenie, Spis dzieł Gerolamo Frescobaldiego, Bibliografia.

VI. VARIA

83. Bolesławski H. *Pamiętnik czytelnika.* Zeszyt do notatek o przeczytanych książkach. Łódź 1922, str. 32. Nakład i druk. firmy „Z. Manitius" w Łodzi.
84. Kaufman Mieczysław dr. *Nowe prądy w szkolnictwie amerykańskim i niemieckim.* Odczyt wygłoszony dnia 3 kwietnia 1908 roku w „Kole rodziców i wychowanków". Łódź 1908, str. 30 + 2 nlb. Czcionkami A. Karskiego. Nakł. autora.
85. Stańczak Czesław ks. *Katolicka akcja prasowo-kolportażowa* (potrzeba, metody, środki). Łódź 1930, str. 59+1 nlb. Zakład drukarsko-introligatorski M. Nowicki w Zgierzu. Nakładem Biura Ligi Katolickiej Diecezji Łódzkiej. Biblioteka Ligi Katolickiej Diecezji Łódzkiej nr 3.

86. Wodziński M. Alfons dr. *Naród pod bronią a wychowanie.* Łódź 1937, str. 81 + 3 nlb. Druk. Sukc. A. Drewinga i A. Milkera w Łodzi. Główny skład: Gebethner i Wolff.

87. Wojciechowski W. *Judaizm i mariawityzm.* Łódź 1909, str. 48. Druk S. Dębskiego. Księgarnia Alfreda Straucha. Wydawnictwo Teozoficzne.

CZASOPISMA

(JEDNODNIÓWKI, KSIĄŻKI ZBIOROWE, PERIODYKI)

88. *Dodatek literacki do Kuriera Łódzkiego,* redagowany przez Komitet Polonistyczny

Rok 1937

Nr. 42. Jan Zygmunt Jakubowski — W walce o kulturę; Dr St. Skwarczyńska — Nowy ląd; Tadeusz Czapczyński — Teatry w Łodzi.

Nr. 43. Dr St. Skwarczyńska — Tragiczne spojrzenie na świat w dramatach K. H. Rostworowskiego; J. Z. Jakubowski — Uśmiech B. Prusa.

Nr. 44. Dr St. Skwarczyńska — Tragiczne spojrzenie na świat w dramatach K. H. Rostworowskiego; J. Z. Jakubowski — Mobilizacja przestała być sprawą rekruta; Dr J. R. Bujański — Czego brak Łodzi artystycznej?

Nr. 45. Antoni Kasprowicz — Sława; Nw. S. — Walczmy o własny gmach teatru; W. W. — Z życia Towarzystwa Polonistów R. P.; Mieczysława Romankówna — Entuzjastki a Julian Bartoszewicz.

Nr. 46. Cet — K. Iłłakowiczówna o J. Piłsudskim; J. Z. Jakubowski — Piewcy żołnierskiego trudu.

Nr. 47. J. Z. Jakubowski — Żeromski w świadomości młodego pokolenia (w rocznicę śmierci 20. XI. 1925 — 20. XI. 1937 r.); Leconte de Lisle — Noc; Henri de Regnier; Nokturn (tłum. H. Stawarska); Zdzisław Kunstman — To było wczoraj; Krystyna Chruścielska — Książka.

Nr. 48. J. Z. Jakubowski — Przez wieki pójdziesz wal-

czący (W trzydziestą rocznicę zgonu St. Wyspiańskiego); Dr St. Skwarczyńska — Wiersze Wyspiańskiego.

Rok 1938.

Nr. 8. J. Z. Jakubowski — Na zagrożonych pozycjach; W. M. Jakóbczyk — Żeromski „odbrązowiony“; Dr St. Skwarczyńska — K. H. Rostworowski.

Nr. 10. J. Z. Jakubowski — Z problematyki kultury; Miecz. Romankówna — Łódź w życiu i twórczości G. Zapolskiej; Tad. Sarnecki — Słońce za murem (fragment powieści — Dymy nad Łodzią).

Nr. 12. Cet — Pieśń o Piłsudskim; J. Z. Jakubowski — Legenda i przyjaźń (J. Piłsudski w „Testamencie“ S. Witkiewicza); St. Skwarczyńska — Wiktor historyczny i Wiktor — Daniłowskiego; T. Sarnecki — Wołanie do ciszy;

Nr. 14. Miecz. Romankówna — Rzecz o krytyce literackiej; W. M. Jakóbczyk — Łódzkie czasopisma dla młodzieży; W. Wrzesińska — Na marginesie abonamentowych przedstawień Nie boskiej komedii — Z. Krasińskiego; Jan Czata — „Ojcowie nasi” Gustawy Jareckiej.

Nr. 16. Stefania Skwarczyńska — Na drogach zmartwychwstania; Jan Zygmunt Jakubowski — U źródeł najczystszych natchnień; A. Kasprowicz — Tajemnica; Eska — Non vivo, Ego, Chrystus i anemony, Modlitwa o szczęście, Modlitwa o natchnienie.

Nr. 18. Dr A. Wodziński — Koryfeusze niemieckiej literatury; J. Pawłowski — W trosce o kulturę muzyczną; Miecz. Romankówna — Nagroda Polskiej Akademii Literatury; Od redakcji; M. Jędrkiewicz — Pieśń wędrowca (wiersz); H. St. — Krople rosy spaść muszą (wiersz).

Nr. 20. 1938. J. Z. Jakubowski — Łódź w dziejach jednego pocisku Andrzeja Struga; W. Sienicki — Światła i cienie wieku Ludwika XIV; Eska — Małżeństwo; Z. Hajkowski — Staropolska literatura ziemiańska.

Nr. 22. Skwarczyńska Stefania — Wartości społeczne mitu; M. Romankówna — Warszawska Wystawa ku czci A. Struga; J. Z. Jakubowski — Na marginesie Nauczycieli S. Łukasiewicza.

89. *Jednodniówka Drużyn Skautowych im. Tadeusza Kościuszki „Harcerz Polski”.* W stuletnią rocznicę zgonu

ich patrona. Łódź 15 października 1917 r. str. 30+2 nlb. Zakład graficzny Z. Tarkowski. Cenzurowane oraz wywóz dozwolony przez niemiecki Urząd Prasowy 5. X. 1917 r. za nr 14752.

Treść: Mocarny—wiersz; Anhelli—Tadeusz Kościuszko Kraswa — Bohater; Wierny — Czynów nam trzeba; Świerk. * * *; Kora — Z młodości Kościuszki; Diablik — Orzeł biały; Anhelli — Insurekcja; Gaiłka — On...; Mocarny — Sen; Mewa — Kościuszko a lud; Anhelli — Akt Połaniecki; * — Za ojczyznę...; Słonecznik — Na Krakowskim Rynku; Poraj — Kościuszko i jego czyny; Sława — Wstań, biały Orle.

90. *Jednodniówka Organizacji Przysposobienia Kobiet do Obrony Kraju.* Łódź 1927—1937 — dziesięciolecie. Łódź 1937, str 20+4 nlb. Odbito w Drukarni Ludowej. Nakładem Organizacji Przysposobienia Kobiet do Obrony Kraju.

Treść: K. Marczyńska — W dziesięcioletnią rocznicę; M. Szymkiewiczówna — P. W. K. w Łodzi; M. Szymlówna — Nasza praca; Jedna z hufca. 7 Dzień przyjęcia do organizacji; Z. Hamczykówna — Złożyłam ślubowanie; D. T. SI-Tea — Wspomnienia z mojego pierwszego obozu P. W. K. — Istebna 1935 r.; M. G. — Radłowo; Z. Hamczykówna — Nasze morze; Maryla — Pasowanie na pewiaczkę; 1 stop. z 4 huf. — Do pewiaczek; Tamara Jankowska — Wielkopolanie i Pewiaczki: M. G. — Rozwój i organizacja łódzkich Drużyn Pracy Społecznej.

91. *Jednodniówka Zarządu Oddziału Łódzkiego Związku Harcerstwa Polskiego.* Łódź 1926, str. XXIV +48+ 140 ogłoszeń. Zakłady Graficzne „Drukarnia Polska"

Spis rzeczy: St. Daszkiewicz-Czajkowska — Harcerstwo jako współczynnik wychowawczy domu i szkoły; X. — Krótki zarys organizacji Z. H. P.; ks. St. N. — Twórca Skautingu i jego dzieło; Stefan Kępczyński — Co dają obozy; Dr B. Fichna — Moja wycieczka do obozu; Włodz. Nakielska — Moja wycieczka do obozu; St. Czajkowska — W jakim kierunku powinna się rozwijać praca kół przyjaciół?; Henryk Glass — Na IV kongresie Skautów, Międzynarodowa konferencja skau-

towa żeńska pod Nowym Jorkiem, maj 1926 r.; Jan Grabowski — Starsze harcerstwo; Wład. Czapliński — Stan liczebny harcerstwa w Polsce; Szkoła instruktorska w Pieninach; Program prób organizacyjnych do hufców i drużyn harcerstwa żeńskiego.

92. *Polska a Szwecja.* Jednodniówka wydana przez Towarzystwo polsko-szwedzkie w Łodzi, z okazji narodowego święta Szwecji dnia 6 czerwca 1937 r. Łódź 1937, str. 31+1 nlb. Zakłady graficzne M. Barański w Łodzi.
Spis rzeczy: Edward Skrutkowski — 6 czerwca — Dzień Sztandaru; Maks Kon — Szwecja a Polska; Maks Kon — Garść wrażeń z turystyki po Szwecji; Al. Rżewski — Sprawa polska w literaturze szweckiej; Al. Rżewski — Karol G. Fellenius wielki przyjaciel Polski; Karol G. Fellenius — Polska i Szwecja w perspektywie dziejowej; Karol G. Fellenius — Fryderyk Chopin a Szwedzi; T. Powidzki — Szwecja, śpiewająca Boże coś Polskę.

93. *Kultura Łodzi.* Pismo poświęcone życiu kulturalnemu Łodzi. Łódź Nr. 1 luty 1938, redaktor Ludwik Stolarzewicz.
Treść pisma: Od redakcji; X. Y. — Trochę cyfr; Henryk Dzienisiewicz — O opiekę wychowawczą i pomoc dla młodocianych; Alojzy Jamroż — O podniesienie kultury robotniczej Łodzi; Jerzy Koniński — O kulturę; Stanisław Rachalewski — Kultura Łodzi; Adam Sowiński — * * *; Zdzisław Kunstman — Łódź widziana oczyma niełodzianina; Józef Olcha — W jakich warunkach może powstać i rozwijać się w Łodzi czasopismo poświęcone zagadnieniom kulturalnym; Ludwik Stolarzewicz — Łódź literacka; Kolumna poetów Łódzkich (J. R. Bujański, Antoni Kasprowicz, Bohdan Pawłowicz, Marian Piechal, Halina Stawarska); Debiuty młodych (J. Marszałek, J. Horyń, St. K. Trawkowski); M. Piechal — O tak zwanych środowiskach literackich; M. Romankówna — Kilka słów o Kazimierzu Bartoszewiczu; Marian Minich — Karol Hiller — malarz łódzki; Henryk Rybus ks. dr. — Muzeum Diecezjalne w Łodzi; J. R. Bujański — Łodź radiowa; Jan Augustyniak — Czytelnik łódzki; Tadeusz Czapczyński — Zagadnienie teatralne w Łodzi; B. Pawłowicz — O kulturę dnia powszedniego; A. Mir-

kowicz — Bieżąca rzeczywistość w szkolnictwie powszechnym na terenie Łodzi; X. Y. — Szanujmy druki łódzkie; J. Nowakowska — Archiwum rękopisów w Miejskim Muzeum Historii i Sztuki im. I. i K. Bartoszewiczów; Życie kulturalne w Łodzi w r. 1937 (J. Augustyniak, J. Manugiewicz, M. Minich, J. Z. Jakubowski, W. Szczygielski); Eles — Ruch wydawniczy w Łodzi w r. 1937.

Nr. 2/3 marzec — kwiecień 1938

Treść pisma: Prez. Rzecz. Pol. prof. Ign. Mościcki — Z przemówienia przez radio; Ks. biskup K. Tomczak — Alleluja!; K. S. — Udział robotników łódzkich w powstaniu styczniowym; Alojzy Jamroż — Gdzie robotnik łódzki może zdobywać oświatę i kulturę; A. — Trzy obrazki z biblioteki; Józef Pawłowski — Kultura muzyczna wśród mas; Zdzisław Kunstman — Radio w izbie robotniczej; Ludwik Szumlewski — Wychowanie fizyczne wśród mas; Jan Karczewski — Na „Szlezyngu"; Ludwik Stolarzewicz — Pragnę wiedzy; St. Rachalewski — W izbie robotniczej; Zdz. Kunstman — Ulicznicy (wiersz); Jan Bolechowski — Działalność Funduszu Pracy w oświetleniu polskiej ideologi narodowej; B. Prus — Urywek z Lalki; Jan Mazur — List z Cleveland; Antoni Kasprowicz — Kolonia wypoczynkowa; K. Domiński — Jedziemy na kolonie; Młodzież — przyszłość narodu w biurach Funduszu Pracy; Clearing Biura Pośrednictwa Pracy; Antoni Kasprowicz — Robota (wiersz); K. Jagiełło — Wartość społeczna i państwowa Zimowej Pomocy; L. Stolarzewicz — Jak pracują Wojewódzkie Biura Funduszu Pracy i Wojewódzki Komitet Zimowej Pomocy Bezrobotnym w Łodzi; Józef Piłsudski — Przemówienie do delegacji łódzkiej.

Nr. 4 — maj 1938 r.

Treść: K. Dobrzyński — Dwa miasta; A. K. — Z przedwiecznych kalendarzy; Józef Olcha — Robotnik łódzki — jako słuchacz oświatowy; Roman Kaczmarek — Związki Łodzi z Krakowem w dawnych wiekach; Paul Eluard — Do Pablo Picasso — tłum. M. Piechal; L. Stolarzewicz — Kazimierz Sowiński; K. Sowiński — * * *, Rama okienna, Kamień; Karol Homolacs —

Założenie twórczości Franciszka Walczowskiego; Antoni Kasprowicz — Wyzwanie; Antoni Pączek — Polska rzeczywistość teatralna i łódzka; Marian Piechal — Na marginesie repertuaru teatrów łódzkich; Józef Wolczyński — 15-lecie Teatru Popularnego w Łodzi; Bechlerowa Helena — Wiosna; Krystyna Chruścielska — Czas; Lucyna Kasińska — Maszyna; X. Y. — Kilka uwag na temat Nagrody Literackiej, Artystycznej i Naukowej Łodzi; Waleria Pałczyńska — Chóry śpiewacze na terenie Łodzi; Józef Pawłowski — Działalność Ormuz'u na odcinku szkolnym w Łodzi; St. Rachalewski — Co mówią o Łodzi poza Łodzią; Jan Bolechowski — Piękna i mądra książka; G. — Książki; S. — Z życia literackiego Łodzi; Boruta — Kronika miesięczna.

Nr. 5 — czerwiec 1938 r.

Treść: Marian Piechal — Problem inteligencji łódzkiej; Roman Kaczmarek — Księga wieczysta obywatelstwa dawnej Łodzi; Władysław Pawlak — Po maturze; Marian Piechal — Apostolstwo; Jan Z. Jakubowski — Aleksander Świętochowski; M. Romankówna — Andrzej Strug; O. — Kazimierz Twardowski; Antoni — Kasprowicz — Preludium; Kaz. Sowiński — Zmęczenie; Kr. Chruścielska — Podróż; St. Skwarczyńska — Poezja Mariana Piechala; A. Pączek — Rzeczywistość teatralna łódzka; Cz. Gumkowski — Oddech Łodzi; H. Homolacs — Założenia twórczości Franciszka Walczowskiego; J. Pawłowski — Stanisław Moniuszko; W. Pałczyńska — Życie muzyczne Łodzi; St. Rachalewski — Łódź która odeszła; M. Romankówna — Prestige de la poesie; b. — Zagadnienie liryki współczesnej; A. Poświęcenie kamienia węgielnego pod gmach Biblioteki; H. Niemirski — Polska YMCA w Łodzi; S. Czeszkówna — Koncert Ormuzu dla robotników; s. — Z ruchu wydawniczego łódzkiego; m. p. — Recenzje; S. i m. p. — Książki; Boruta — Kronika miesięczna.

94. *Osnowy literackie.* Organ Grupy Literacko-Artystycznej „Osnowa". Maj — czerwiec 1938 r. Redaktor Krystyna Chruścielska, wydawca Marian Adamczyk (Zaremba). Odbito w „Drukarni Polskiej".

Treść: J. Piłsudski — Gasnącemu światu; M. Zaremba-Adamczyk — Rapsod Marszałkowy; T. Holcgreber — Krzywda, Niekochane miasto; Krystyna Chruścielska — Neony, Bieg; Lucjan Żak — Ulica, Do wróbli, Odlot słońca; Wład. Kamiński — Pieśń o Naczelniku Kościuszce; Wiktor Uhlig — Na moje Podole, Miłość, Uprzemysłowione miasto; Diego Valeri — Radość doskonała (tłum. K. Chruścielska); Ardengo Soffici — Czarne Scherro (tłum. M. Ad.); Marian Zaremba-Adamczyk — Szlakiem srebrnej lilijki; Wład. Kamiński — Kilka słów o założeniach poezji współczesnej; Osnowa — Dwa pomniki Sędziejowic; Jul. Lubicz-Lisowski — Teatr w pociągu; Na krosnach „Osnowy".

95. *Prace Polonistyczne.* Łódź 1937, str. 431+1 nlb. Druk. R. Tylko. Nakładem Koła Polonistów w Łodzi z zasiłkiem Zarządu Miejskiego m Łodzi.

Spis rzeczy: Przedmowa;

I. Dział naukowy (rozprawy i materiały): Stefania Skwarczyńska — Regionalizm a główne kierunki teorii literatury; Zygmunt Hajkowski — Boruta w literaturze pięknej. Rzecz o regionalnym motywie literackim; M. Romankówna — „Ziemia obiecana" Reymonta a rzeczywistość łódzka; Tadeusz Czapczyński — Marian Piechal; Mieczysław Braun — Aleksander Kraśniański (1909—1929); Arkadiusz Mirkowicz — Kantorbery Tymowski (szkic biograficzno-literacki); Wilhelm Fallek — Scena łódzka pod dyr. Aleksandra Zelwerowicza. Karta z dziejów teatru łódzkiego (1908—1911); Ludwik Stolarzewicz — Materiały do bibliografii literacko-kulturalnej Łodzi.

II. Z doświadczeń i przemyślań nauczyciela-polonisty: Jan Zygmunt Jakubowski — Regionalizm w nauczaniu języka ojczystego; Tadeusz Czapczyński — Łódź w świetle niektórych utworów literackich; Wanda Wrzesińska — Opieka społeczna nad dzieckiem na terenie Łodzi jako temat lekcji języka polskiego; Stefania Skwarczyńska — Momenty hagiograficzne związane z regionem łódzkim na lekcjach języka polskiego; Halina Stolarzewiczowa — Spojrzenie na wartości ogólnoludzkie „Nie-boskiej Komedii" z punktu widzenia młodzieży kl. VIII;

J. Z. Jakubowski — Dygresje o poetach łódzkich na lekcjach polskiego; Wanda Lipiec — Wpływy języka niemieckiego w łódzkim żargonie fabrycznym i zniekształcenia językowe; Marta Gundlachówna — O znaczeniu i istocie ortografii; Gizela Reicher-Thonowa — Gazetka klasowa jako ważny czynnik wychowawczy i dydaktyczny w nauczaniu języka polskiego; Wilhelm Fallek — Lekcje regionalne.

III. Materiały do życia kulturalnego miasta Łodzi: Koło Polonistów w Łodzi — (tc.); Z działalności Koła Łódzkiego Towarzystwa Miłośników języka polskiego — Z.H.; Wolna Wszechnica Polska w Łodzi — cet.; Polskie Towarzystwo Historyczne, Oddział w Łodzi — W. Szczygielski; Działalność kulturalna Zarządu Miejskiego w latach 1935-37 — J. Waltratus; Biblioteki Miejskie w Łodzi w świetle działalności ostatnich trzech lat — J. Augustyniak; Archiwum Akt Dawnych m. Łodzi — J. Warężak; Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów — M. Minich; Teatr Miejski w Łodzi w sezonach 1935/6 i 1936/7 — H. Szletyński; Teatr Polski — L. S.; Teatr Popularny — L. S.; Dział literacki w programie Rozgłośni Łódzkiej Polskiego Radia — L. S.; Czasopisma literacko-naukowe w latach 1935/36 — L. S.; Ruch wydawniczy — L. S.

96. *W służbie idei.* Księga zbiorowa ku uczczeniu 35-lecia pracy Aleksego Rżewskiego. 1902—1937. Łódź 1938, str. 482+2 nlb. Drukarnia R. Tylko. Nakładem Komitetu uczczenia pracy Aleksego Rżewskiego. Skład główny S. Seipelt sp. z o. o.

Spis rzeczy: Antoni Kasprowicz — Tobie walczący człowiecze (wiersz); Ludwik Stolarzewicz — Aleksy Rżewski, rys życia, z niwy poetyckiej, praca pisarska; Krystyna Chruścielska — Jego książki; Józef Wolczyński — Na pokrzepienie sercom i duszom uspołecznionym; Adam Malinowski — Z wspomnień łódzkich (Rok 1904—6); Jan Trzebiński — Działalność Aleksego Rżewskiego w organizacji P. P. S. w l. (1904—1906); Józefa Jaworska — Z wspomnień łódzkich (1904—1908); Teodor Choynacki — Moje wspomnienia z walk o niepodległość Polski z lat 1905—1906 w Łodzi (r. 1905);

Władysław Komorowski — Aleksy Rżewski na drogach mojego życia i w polu mego widzenia; E. Suszkiewicz — Mówca; Stanisław Koehler — Uwagi i rozmyślania sportowca; Ignacy Aniołczyk — Spółdzielczość jako dźwignia postępu; A. Rydlewicz — Działalność A. Rżewskiego jako starosty i przewodniczącego Wydziału Powiatu Łódzkiego; Apolinary Karnawalski — Notariat jako placówka pracy społecznej; Bron. Matwin — Kiedy Aleksy Rżewski zetknął się z Józefem Piłsudskim; Zygmunt Lewartowicz — Działalność Aleksego Rżewskiego jako samorządowca i prawnika; Wład. Wanatowski — Aleksy Rżewski jako współtwórca Robotniczego Banku Spółdzielczego w Łodzi; Miecz. Miller — Pierwiastki religijne w życiu i pracach A. Rżewskiego; Jan Skrzyński — Łódzka prasa wobec działalności społecznej jednostki; Marian Piechal — Życie na miarę idei; Adam Wójtowicz — Łódź robotnicza przedwojenna w walce z zaborcą; Henryk Dzienisiewicz — Oświata pozaszkolna; Franciszek Walczowski — Braterstwo społeczne a sztuka; Jan Augustyniak — Dwadzieścia lat istnienia Biblioteki Publicznej w Łodzi; Józef Zalewski — Realizacja powszechnego nauczania na terenie Łodzi; Irena Augustyniakowa — Działalność referatu kulturalno-oświatowego Sejmiku łódzkiego w latach 1928/9 — 1932/3; Józef Urbański — Szerzyć braterstwo między narodami; Edward Rosset — Rzut oka na gospodarkę Łodzi w latach 1919—1923; * * * — Trzy przemówienia.

97. *Wymiary.* Miesięcznik społeczno-literacki. Łódź 1938. Nr. 1, kwiecień. Redaktor Tadeusz Sarnecki.
Treść: Mieczysław Braun — Pismo (wiersz); Krzysztof Wencel — Świat poetycki D'Annunzio; Gabriele D'Annunzio — Źródło — Południe; Grzegorz Timofiejew — Od kontemplacji do kierunkowości; Jerzy Korwin Kosarski — Walka o kulturę Łodzi; Zarys ideologiczno-programowy Tow. Art. Lit. w Łodzi; Tadeusz Sarnecki — Wizje polarne (wiersz); Grzegorz Timofiejew — O śmierci — W otwartym oknie (wiersz); Kazimierz Sowiński — * * *; Tadeusz Sarnecki — Dlaczego nie interesujemy się poezją? — artykuł dyskusyjny; Rainer

Maria Rilke — Wielka noc (tłum. M. Jastrun); Władysław Pawlak — Na tej samej ziemi; Czesław Garda — Na ostrzu; Witold Salm — * * * (wiersz); Alfred Wizner — Chartres (wiersz); Jerzy Ronard Bujański — O teatrologię dla sceny polskiej; Eug. Ajnenkiel — Pieśń bojowców; Edgar Szubert — Rola grupy ideowej w środowisku łódzkim; J. B. — Teatry łódzkie w sezonie 1937/38; G. T. — Przed oknem księgarni; S. T. — O ratunek dla Tumu; Z życia Łodzi; Wystawa fotografii artystycznej; Przegląd prasy; Na warsztacie pisarzy łódzkich.

Nr. 2. Maj 1938.

Treść: Józef Piłsudski — Życie żołnierza; Tadeusz Sarnecki — Oczy za chmurą gniewu; Józef Piłsudski — O patriotyźmie; Eugeniusz Ajnenkiel — Józef Piłsudski, pisma zbiorowe; Roman Kołoniecki — Wiosna w Łazienkach; Tadeusz Sarnecki — Wołanie do ciszy; Jan Wojtyński — Łódź na drogach Piłsudskiego; * * * — 12-V-35; Grzegorz Timofiejew — Na śladach wielkości; Jerzy Korwin Kosarski — O atmosferę kulturalną w Łodzi; Antoni Pączek — Teatr żywy; Mieczysław Jastrun — Planeta; Jalu Kurek — Dom uciekł; Andre Maurois — Narodziny mistrza; Stefan Wegner — Od realizmu do abstrakcji; Krysztof Wencel — Współczesna poezja hiszpańska (I); Jan Barta — Czy Łódź jest złym miastem?, Co mówią o Łodzi za granicą; G. T. — Przed oknem księgarni; Przegląd prasy — różne — z życia Łodzi — konkurs literacki.

Z druków „Łódź w literaturze” wyszły w Łodzi Nr. 2, 4, 5, 6, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53.

WYDAWNICTWA DLA MŁODZIEŻY

1. Amicis de Edmundo. *Dziennik ucznia.* Przełożył Józef Nestorowicz. Łódź 1899, str. 291 + 1 nlb. Druk. K. Kolińskiej, nakł. L. Fiszera.

2. Jarmolińska H. *Na dnie dawnego morza.* Napisała dla młodzieży... Łódź 1936, str. 15 + 1 nlb. Odbito w „Drukarni Polskiej“ Ludomira Mazurkiewicza i S-ki. Wydawnictwo Tow. Przyrodniczego im. St. Staszica pod redakcją E. M. Potęgi. Miejskie Muzeum Przyrodnicze, Park Sienkiewicza.
3. Jarmolińska Helena. *Przygody Ta i Ma.* Opowiadanie dla młodzieży z czasów dzieciństwa ludzkości. Łódź 1938, str. 102 + 2 nlb. Odbito w „Drukarni Polskiej“ w Łodzi. Wydawnictwo Towarzystwa Przyrodniczego im. St. Staszica w Łodzi. Miejskie Muzeum Przyrodnicze, Park Sienkiewicza.
4. Kotlarska Zofia. *Opowiadania prawdziwe dla dzieci.* Z ilustracjami autorki. Łódź 1937, str. 90 + 6 nlb. Zakłady graficzne I. K. Baranowskiego. Wydawnictwo księgarni łódzkiej „Czytaj“.
5. Kotlarska Zofia *My to zagramy.* 16 baśni scenicznych z ilustracją muzyczną dla młodzieży szkolnej. Łódź 1937, 154 + 6 nlb. Zakłady graficzne I. K. Baranowskiego. Wydawn. księgarni łódzkiej „Czytaj“.
   Spis rzeczy: Wyśniony sen; Jesienią; Z sadu, pola i lasu; Na rozkaz zimy; Bakalie świąteczne; Na przyjęcie Nowego Roku; Noc Sylwestrowa; Król Karnawał; Jurek przed sądem; Idzie wiosna; Promyki w gościnie u królewicza Maja; Dziwni goście; W krainie słońca; W dniu Święta Matki; Niech żyją książeczki; Już wakacje.

TŁUMACZENIA

1. Alfieri Olga. *Irena.* Powieść, przeł. A. E. Łódź 1886. Dod. do Dziennika Łódzkiego.
2. Braddon E. *Zakładnik losu.* Powieść, przełożyła z angielskiego Wiktoria Rosicka. Łódź 1885, dodatek do Dziennika Łódzkiego.
3. Jokai M. *Oceania.* Historа świata zaginionego. Przełożył A. Lange. Łódź 1886, str. 75. Dodatek do Dziennika Łódzkiego.
4. Maupassant Guy de. *Przez kobiety.* Łódź 1886 str. 316. Dodatek do Dziennika Łódzkiego.

5. Siebecker Edward *Arcyksiężna de Sinnbach.* Przełożył z francuskiego T. Marenicz. Łódź 1884, nakł. i drukiem L. Krukowskiego.
Trzy części: I str. 77, II str. 55, III str. 54.
6. Wilde Oskar. *Portret Doriana Graya.* Przełożył Marceli Tarnowski. Łódź b. r., Druk. A. F. Mittlera. Nakładem A. F. Mittlera (2 wydania).

Powieści powyższe z wyjątkiem ostatniej należą do pierwszych druków łódzkich z dziedziny literatury pięknej.

DZIEŁA PISARZY ŁÓDZKICH DRUKOWANE POZA ŁODZIĄ

1. Braun Mieczysław. *Poezja pracy.* Wiersze wybrane. Warszawa. F. Hoesick.
2. Folwarski H. ks. *Erazm Ciołek, biskup i dyplomata.* Warszawa 1935.
3. Jastrun Mieczysław. *Strumień i milczenie.* Warszawa 1937. Wydawnictwo Mortkowicza.
4. Piechal Marian. *O Norwidzie.* Warszawa 1937. Tow. Wyd. „Rój".
5. Rybus H. ks. *Królewicz kardynał Fryderyk Jagiellończyk jako biskup krakowski i arcybiskup gnieźnieński.* Warszawa 1935.
6. Salm Witołd. *Kwitnące głogi.* Warszawa 1938. F. Hoesick.
7. Sarnecki Tadeusz. *Poszukiwanie siebie.* Warszawa—Zamość 1935. Nakładem autora.
8. Sarnecki Tadeusz. *Wódz.* Misterium tragiczne. Tryptyk żałobny. Zamość 1936. Wydawnictwo Koła Miłośników Książki w Zamościu.
9. Skwarczyńska Stefania. *O istotności i istocie rodzajów literackich.* Lwów 1937. Odbitka z Pamiętnika literackiego.
10. Skwarczyńska Stefania. *Teoria listu.* Archiwum Towarzystwa Naukowego we Lwowie. Dział I. T. IX. Z. 1. Lwów 1937.

11. Skwarczyńska Stefania. *Estetyka makaronizmu.* (Próba postawienia zagadnienia); Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu; Z zagadnień poetyki. Wilno 1937 (str. 337—370).

12. Stawarska Halina. *Lucretius, O wszechrzeczy, księga I.* (przekład). Lwów 1937. Odbitka z Przeglądu Klasycznego 1937, III. 5—7.

13. Wizner Alfred. *Ślady czasu.* Warszawa 1938. F. Hoesick.

Tadeusz Sarnecki

CELE I ZADANIA TEORII LITERATURY

TEORIA A HISTORIA LITERATURY

Potrzeba gruntownie opracowanej teorii literatury wyrasta z rozwoju historii, rozpatrywanie bowiem procesów literackich w czasie nie może mieć miejsca bez dokładnego określenia właściwej metody naukowej do badań historyczno-literackich, jak i bez wyjaśnień opartych na psychologii i socjologii twórczości czy estetyce. Mimo to nie należy pojmować teorii literatury jako nauki pomocniczej dla historii, jakkolwiek z jej potrzeb zrodziła się i jej to w znacznym stopniu zamierza służyć teoria[1]. Jest ona zresztą w ogóle dla każdej nauki raczej zjawiskiem nadrzędnym, wyjaśniającym cele i zadania poszczególnej dyscypliny i choć wynika z prac szczegółowych o wybitnym charakterze przygotowawczym, może jednak być jednocześnie podstawą do dalszych nad nimi badań, bo właśnie jako ogólne i nadrzędne ich ujęcie musi służyć do ich wyjaśnienia stwierdzając tym niejako swą prawdziwość i pożyteczność naukową. Kiedy jednak tak pojmujemy teorię literatury, stwierdzić trzeba, że właściwie jej nie ma, istnieją tylko paliatywne próby zadośćuczynienia naszym zainteresowaniom i potrzebom historyka pod postacią „wstępu do nauki o literaturze" lub po prostu „wstępu do literatury". Podają one badaczowi metodę postępowania naukowego i cały szereg niezbędnych wiadomości z zakresu psychologii i socjologii twórczości oraz z nauki o sztuce dla wartościowania utworów. Mają więc charakter dyscypliny, która pozwala opanować pewną umiejętność opartą na wiedzy przez udzielenie niejako terminu historykowi literatury. Wobec jednak tak skomplikowanego zjawiska jakim jest literatura w ogóle, czyż można uznać za wystarczające przyswojenie sobie bibliografii, streszczenia najważniejszych teorii psychologii i socjologii twórczości, nauki o wierszu, prozie, stylistyce i poetyce oraz

metodologii historii literatury? „Wstęp do nauki literatury“ T. Grabowskiego, czy też „Wstęp do literatury“ Korbuta muszą być z natury rzeczy niekompletne i powierzchowne, skazując badaczy na samodzielne poszukiwania choćby według podanej w nich bibliografii, ale wtedy grozi poważne niebezpieczeństwo, różnorodne bowiem prace reprezentują cały szereg odmiennych poglądów naukowych i może się zdarzyć, że niejeden badacz nie będzie mógł sobie złożyć z tego pewnej syntezy, koniecznej jako podstawa do późniejszych rozważań. Rozwój wiedzy, niepojęta czasami zaciekłość skłania ludzi do coraz dokładniejszych badań i do podziału zagadnień na mniejsze, ale łatwiejsze do rozważania problemy; z postępem jednak rozczłonkowania coraz trudniejsze jest ogólne spojrzenie na całość, a zarazem jej rozumienie, tym bardziej, że wymaga ono wielostronnego dociekania ze wszystkich możliwie punktów obserwacyjnych. Sytuacja więc taka wymagając podziału pracy i zagadnień na szczegółowe i wąskie dyscypliny wymaga jednocześnie ujęcia ich najogólniejszego w nauce teoretycznej, która by nie pozwoliła zaginąć badaczowi w komplikowanej przez niego samego nauce. Cóżby to bowiem był za pożytek z naszych prac, gdybyśmy przez ich rozwój gubili orientację i zamiast zbliżać się do poszukiwanej prawdy, tracili jej wizerunek, oddalając się od niej w miarę rozwoju poszczególnych badań. Wydaje mi się więc dostatecznie jasna konieczność powołania do życia nadrzędnej nauki o charakterze filozoficznym, to znaczy takiej, która by na zasadzie badań szczegółowych wyprowadziła system dostatecznie wyjaśniający wszystkie zjawiska literackie. Rozumiem już przez to i cechy tej nauki: jednolitość produktu końcowego i jednolitość wyjściową —teorię, na której oparta by została praca scaleniowa poszczególnych dyscyplin.

Ponieważ każda nauka jest związana przede wszystkim z przedmiotem właściwych sobie badań, to znaczy z faktami, które obserwuje, ustala, klasyfikuje i tłumaczy, nie można, jak z powyższego wynika, ustalać dowolnie charakteru owej teoretycznej, ale nie określonej jeszcze przez nas nauki związanej z historią literatury, trzeba wpierw ustalić z jakimi faktami mamy tu w ogóle do czynienia, jaki jest ich charakter i czego od nas żądają. Posługując się analogią

można przez porównanie literatury z innymi przejawami życia artystycznego i nauki dojść do przekonania, że faktem literackim jest dzieło literackie, podobnie jak w matematyce liczby i ich symbole, jak w plastyce rzeźba, jak w malarstwie obraz, w tańcu ruch a w muzyce dźwięk. Analogia jednak nie jest zupełna, fakt literacki — dzieło pisane ma odmienną funkcję jako zjawisko życia, wynika z niego dynamicznie, towarzyszy człowiekowi w jego rozwoju historycznym i jeśli rządzi się jakimiś prawami, to te prawa nie wynikają, jak na przykład w matematyce z pewnych dowolnie przyjętych zasad i pewników w świetle abstrakcji, ale są związane z procesami pozaliterackimi, które swoim wpływem wywołują dzieła literackie i nadają im właściwy kształt. Z tego też względu badacz literatury nie może poprzestać na samym fakcie, ale musi szukać jego genezy w człowieku, który fakt ten stworzył i który również nie jest czymś samym w sobie, ale podlega prawom rozwojowym swej osobowości, rasy i społeczeństwa. Tak skomplikowana sytuacja stwarza niezmiernie trudne zadanie historykowi literatury, wiąże go bowiem mocno z zagadnieniami, które na pozór mało z jego zainteresowaniami mają wspólnego i jednocześnie stawia go przed pytaniem: w jaki sposób ma ująć swoją naukę, czy według bezpośrednich sprawców powstania dzieł literackich, a więc napisać historię literatów, czy według samych faktów literackich uwzględniając ich rozwój i pochodzenie od autorów. Nawet rozwiązanie tych pytań nie załatwi już sprawy samej historii literatury, bo należy zastanowić się z kolei rzeczy nad tym, jakie dzieła literackie rozpatrywać, a jakie należy pominąć. Można w tym względzie zauważyć dwie metody: badanie wczesnych okresów literackich skłania historyków do rejestracji wszystkich bezwzględnie pomników piśmiennictwa, zwłaszcza wtedy, jeśli zabytki są nieliczne, natomiast w dziejach nowszych dokonywa się selekcji według wartości artystycznej dzieła i historia piśmiennictwa przekształca się wyraźnie w historię t. zw. literatury pięknej. Pierwsze ujęcie uznaje, że dziełem literackim jest każda forma piśmiennictwa, każdy kształt zamknięcia myśli i uczuć ludzkich w słowach, a więc zarówno poematy, wiersze i powieści, jak i kazania, dialogi diatryby, dzieła naukowe, kroniki... drugie ujęcie jest inne

i powoduje często taką definicję literatury, że jest to ogół tworów ducha ludzkiego, wyrażający myśli, uczucia i ideały ludzkości w pięknym słowie. Analiza tej definicji wykaże jednak łatwo jej bezpodstawność, bo po pierwsze literatura nie zawiera ogółu tworów ducha ludzkiego, pomija bowiem plastykę, naukę, architekturę, muzykę, państwo i t.p.: po drugie duch ludzki nie jest pojęciem ustalonym i nie może służyć za podstawę naukowej definicji, a poza tym nie tylko utwory literackie wyrażają myśli, uczucia i ideały ludzkości. Sprawa więc określenia tego, co uważamy za literaturę, jest bardzo ważna, bo jak powiedzieliśmy na początku zagadnienia teoretyczne wypływają przy historycznych i są niejako ich następstwem, a co za tym idzie trzeba ustalić co to jest literatura, czyli jakie fakty literackie poddawane będą badaniom. Stwierdziliśmy już różnice w traktowaniu historii literatury zależnie od badanej epoki, wyciągnijmy więc z tego odpowiednie wnioski, jeśli bowiem dla tej samej nauki dziełem literackim jest raz każdy fakt literacki, czyli zabytek piśmienniczy, a drugi raz tylko jego specjalnie piękne pod względem formy językowej dzieła uprawiane dla czytelnictwa wzruszeniowego, to widać w tym tylko konieczność zacieśnienia badań do możliwej dla jednego badacza objętości ilościowej, ale nie widać negacji poprzedniego stanowiska. Literatura tedy była by ogółem piśmienniczych form wyrażania myśli i uczuć człowieka w czasie jego rozwoju kulturalnego. To proste określenie mówi nam jednocześnie o tym, że teoria literatury musi objąć swoimi rozważaniami wszystkie bez wyjątku formy piśmiennicze, o ile wyraża je słowo. Takie pojęcie zgadza się z francuskim rozumieniem literatury, które dzieli naukę na dwa zasadnicze działy: *lettres* i *sciences*, jest ono niezwykle wygodne i nie broni przecież historykowi zajmowania się jedynie t. zw. literaturą piękną, usuwa natomiast niedogodności i najbardziej dla uczonego wrogie zjawisko — nieścisłość, teoretykowi zaś pozwala uwzględnić różne ujęcie faktów literackich przez historyków dawniejszych i nowszych procesów piśmienniczych. Nie wyczerpał się jednak na tym stosunek teorii do historii, pozostaje jeszcze drugie niemniej ważne, jeśli nie ważniejsze zagadnienie związane z zadaniem historii literatury. Syntetyczna jego definicja brzmieć

mogła by następująco: historia literatury jest nauką wykrywającą prawa rozwoju myśli, uczuć i ideałów ludzkich w ogóle. Sformułowanie to jest zrozumiałe dopiero wtedy, gdy przypomnimy sobie teorie Buckla, zjawiły się one w okresie wielkiej prężności nauk ścisłych i rozpatrywania wszystkiego pod kątem użyteczności. Literatura i jej dzieje wydawały się czymś bezpożytecznym, ale charakter ten traciły z chwilą wykrywania za ich pośrednictwem praw rozwojowych intellektu i uczucia oraz idei ludzkich wstrząsających czasami światem. Tak jednak trudne zadanie, nie wiem, czy może być z powodzeniem spełnione, trudno wszak odkryć rozwój myśli, uczuć i ideałów w sensie zjawisk zbiorowych, ciągły ich rozwój wydaje się czasami tylko ruchem i kołowaniem obok jeszcze nieodkrytego; w każdym razie nie wydaje się słuszne przypisywanie powyższego zadania tylko historii literatury, lepiej pewnie spełnią to samo z jej może pomocą nauki społeczne, socjologia, filozofia. Zapytajmy się tedy, czy głównym zadaniem historii literatury jest wykrywanie praw, czy śledzenie procesu historycznego w literaturze, czyli ruchu i rozwoju, jeśli da się stwierdzić, faktów literackich. Mówiliśmy że są nimi dzieła literackie, a dziełami każda forma piśmiennego wyrażania, jednakże bez pominięcia osoby twórcy; ujmując więc sprawę z grubsza wyodrębnić należało by w literaturze dwa elementy: twórczego człowieka i jego dzieło literackie w pewnej formie piśmienniczej o pewnej treści. Co z tych elementów ulega rozwojowi, lub może dokładniej przemianom? niewątpliwie człowiek i niewątpliwie forma. Treść dzieł może być w temacie nowa, ale temat może raz powstawszy nie rozwijać się wcale lub niewiele, otrzymując tylko nowe, odrębne opracowanie we współczesnej autorowi epoce. I jak nie ulega wątpliwości, że epos homerycki w zestawieniu ze współczesnym wykaże ewolucję eposu w ogóle, że naukowy traktat dialogiczny filozofa zmienił się w rozprawę, w której autor mówi od siebie, że dramat wykazuje ciągły rozwój i zmiany, tak jest wątpliwe czy tematy w tym samym sensie ulegają rozwojowi co ich formy. Treść zasadnicza wszak zostaje ta sama, miłość na przykład młodych ludzi, czy zostanie potraktowana jako pełne przeszkód parcie ku sobie w powieści awanturniczej greckiej, czy jako

romantyczne i pełne poświęceń uniesienie w powieści Kraszewskiego, gdzie również mimo przeszkód łączy się piękna miecznikówka z Janaszem Korczakiem, czy jako proste fizjologicznie, ale skomplikowane psychicznie i pełne błędów i przeszkód wewnętrznych oddanie się wzajemne kochanków u Nałkowskiej, zawsze miłość pozostanie miłością. Różni się jednak i ujęciem formalnym i etycznym, zależnie od epoki, w której pisarz żyje i zależnie od jego własnej osobowości. Treść tylko narasta i komplikuje w rozprowadzonym motywie, ale właśnie on jest zagadnieniem formy. Dokładniej tę sprawę analizując przekonamy się dostatecznie o słuszności tych wywodów, źródło bowiem dzieł literackich — człowiek, związany jest, jak to już zaznaczyliśmy, z procesami poza literackimi, które fakt literacki nie tylko wywołują, ale nadają mu również kształt. Podobne obserwacje możemy poczynić w malarstwie, rzeźbie i muzyce, już dla oka i ucha uchwytna jest w nich forma i jej odmienność w różnych epokach literackich. Jeśli na przykład śledzić będziemy pejzaż, to spostrzeżemy, że tematy i przedmioty treści pojawiać się będą nagle i zależnie od poza malarskich czynników, ale forma wykazywać będzie konsekwentne i umotywowane przemiany rozwojowe zupełnie wyraźnie. Oczywiście w uwagach naszych pominąć należy ten okres, kiedy sztuka i literatura rozwija się dopiero z pierwotnego prymitywu dochodząc do pewnej objętości ulegającej z kolei rzeczy po nasyceniu tematami zmianom formalnym. Nawiasem dodać należy, że nasycenie to tak bywa czasem wielkie, iż sztuka poszukując dla siebie bezustannie nowego wyrazu rozpływa się w świadomych usiłowaniach twórców dla odnowienia formy. Wydaje mi się więc niewątpliwie słusznym rozdział treści od formy ze względów historycznych, literatura w takim ujęciu stała by się nauką o procesach rozwojowych wszystkich zarejestrowanych form literackich: na przestrzeni wieków dokonywa się we wszystkich zjawiskach życia ciągły ruch a nierzadko ferment gwałtowny i brzemienny w skutki, właśnie ten ciągły pochód z przeszkodami, chwilowym zahamowaniem i nagłym rozbłyskiem, stanowi jądro historycznego życia. Wpływa na to społeczeństwo i rasa, wielkie indywidualności i nowe idee, zmieniają się zagadnienia i problemy, jedne z nich

nabierają przytłaczającej aktualności, inne na długi czas zamierają, jedynie forma, kształt literacki tych procesów żyje w znaczeniu przyrodniczym, powstaje i stale rozwija się przez nieustanny wysiłek pisarski człowieka. Pogląd taki wydawać się może bardzo jednostronny, usiłuje przecież sprowadzić naukę o literaturze do historii wszystkich form literackich, ale jeśli uświadomimy sobie, że forma jest właściwie nierozerwalnie związana z treścią, że jej rozwój postępuje równolegle do skomplikowania się osnowy, wątku i motywu literackiego to zrozumiemy słuszność stanowiska wysuwającego na plan pierwszy właśnie formę, zwłaszcza, że nie da się ona oderwać od jej bezpośredniego sprawcy — autora. Za takim potraktowaniem sprawy jeszcze jedna przemawia racja: tematy i osnowy utworów literackich zależne są w większości wypadków od źródeł poza literackich, mogą to być przemiany społeczne, charakter kulturalny danej epoki, jej zamiłowania i upodobania, stanowią więc po części własność socjologii, kultury, polityki i tym podobnych zjawisk, natomiast zagadnienie formy literackiej jest własnością samej literatury nawet i w tym wypadku, gdy tłumaczyć się będzie przez procesy poza literackie. Powieść, nowela, poemat, wiersz liryczny, dytyramb, pean, sonet są to elementy bezsprzecznie tylko literackie najwłaściwsze do badań dla historyka i teoretyka literatury. Wyobrażam więc sobie, że istotnie słusznym ujęciem nauki o literaturze będzie to, które w pierwszym rzędzie zajmie się dziełem i jego sytuacją w szeregu pokrewnych mu form.

Rzecz zrozumiała, że aby tę sytuację odpowiednio uzasadnić i wytłumaczyć, trzeba nie zaniedbać wszystkich dostępnych środków dociekania, znajdzie się wtedy w ośrodku zainteresowania i autor i jego czasy, a zapewne i psychologia twórczości razem z jej socjologią. Uznanie tego stanowiska historii literatury posiada ogromne znaczenie dla jej teorii, bo nie tylko znosi ją obok siebie, ale łączy się z nią już nierozerwalnie wspólnym nastawieniem na dzieło, jako formę wyrażania twórczości człowieka. Mimo tę zgodność obojętne jest jednocześnie dla teorii,

jakie utwory rozpatruje historyk, teoria musi, co już wykazaliśmy poprzednio, zająć się wszystkimi formami piśmiennictwa, tym bardziej, że właśnie one podają w tekstach całą jego zawartość treściową. Nie może jednak pominąć zupełnie swojego stanowiska do wyboru przez historyka dzieł dla historii, jest to ważne w jednym szczególnie przypadku, a mianowicie, kiedy śledzi się rozwój formy literackiej nie można zapomnieć oddziaływania — nie autora, jak to się najczęściej pojmuje, ale dzieła lub jego specjalnie aktywnych elementów na innych autorów, a więc tym samym z kolei rzeczy i na ich utwory: obojętną jest przy tym chronologia. I tak dla rozwoju formy literackiej Norwid za życia nie wiele się istotnie przyczynił mimo publikacje, bo dzieła jego w tym czasie nie były uznawane, natomiast wpływ jego jest widoczny i dość znaczny w okresie odnowienia Norwida. Teoria więc nie dba o chronologię postaci literackich, lecz o chronologię oddziaływania dzieł na pisarzy. Uważam, że z tego przykładu właściwe wnioski wyciągnąć powinna również historia literatury, o ile bowiem faktem literackim jest dzieło, to jego życie a więc i rolę historyczną uwzględnić należy dopiero wtedy, gdy ono naprawdę żyje, to znaczy, kiedy jest czytywane i wywiera wpływ zarówno na środowisko czytelnicze jak i literackie.

Przy szczegółowym rozpatrywaniu stosunku teorii literatury do jej historii wiele znaleźlibyśmy wspólnych więzi i zagadnień, wszystkie jednak są raczej zjawiskami następczymi, wynikają z tego, że jedna nauka wyjaśnia i tłumaczy drugą, ale u dna ich związku musi leżeć wspólność znacznie głębszego znaczenia, wspólność zasadnicza wyjaśniająca zjawisko literatury w ogóle. Tadeusz Grabowski w swoim Wstępie do nauki literatury powiada, że w literaturze najwięcej znaczy żywioł życia, gdyż stwarza on nową rzeczywistość i nową nierzadko formę, że badanie literatury jest czasami badaniem człowieka i jego różnicy od przeciętności. Uwagi te są w zupełności słuszne, literatura albo lepiej — piśmiennictwo jest przede wszystkim związane z życiem człowieka, a dziełem literackim „jest to, w którym tai się pragnienie samowyrażania się, zajęcia ludzką i na-

turalną rzeczywistością, wniknięcia w świat poza rzeczywisty, wreszcie kult formy". Słowa te cofnąć nas muszą w ten okres życia ludzkiego, kiedy istniał tylko człowiek i wszechświat niezbadany jeszcze ani nawet nie rozjaśniony przez jego rozum.

TWÓRCZOŚĆ JĘZYKOWA A TWÓRCZOŚĆ LITERACKA

Czasy przedhistoryczne człowieka mają dla nas bardzo wielkie znaczenie z dwu zasadniczych względów, a mianowicie był to okres doświadczania zmysłowego, które prowadziło ludzi do poznawania wszechświata, a co za tym idzie do formułowania swych doświadczeń w postaci sensów psychicznych. Składanie pojedyńczych doznań w większe całości psychiczne są już nielada twórczością i należy przypuszczać, że z chwilą pojawienia się języka najpierw w postaci nazw dla rzeczy i ruchu istniała już wewnętrzna skłonność do wiązania ich ze sobą w zdanie, aby właśnie oddać przez nie własną treść psychiczną. Słowa więc nie są produktem pierwotnym, a oddają jedynie w formie dźwięku myśli lub uczucia człowieka powstałe znacznie wcześniej i dlatego też do czasu wynalezienia pisma nie oddziaływały na język w tym sensie, jak to dzisiaj pojmują lingwiści i literaci. Okres przedpiśmienniczy miał jednak wielką zaletę, nie krępował rozwoju językowego tradycją i tym samym pozwalał na swobodny i szybki rozwój mowy indywidualnej. Wiadomo powszechnie, że nie ma jakiegoś ogólnego języka narodu, jest tylko język indywidualny z niepowtarzalnym słownikiem i oryginalną składnią w zakresie pojęć i umiejętności językowych jednego tylko człowieka. Tak zwany język polski, niemiecki, rosyjski czy francuski jest fikcją naukową aczkolwiek konieczną, bo gromadzi wszystkie słowa indywidualnych ich zasobów w zbiorowym słowniku określonego systematu mowy i zarazem określa w zakresie składni główne sposoby formułowania myśli. O ile jednak dzisiaj ugruntowana już fikcja oddziaływać musi znacznie na język indywidualny, o tyle okres przedpiśmienniczy całkowitą prawie zostawiał swobodę twórczości językowej w zakresie słownika i stosunków syntaktycznych człowie-

kowi pierwotnemu. Dlaczego jest to ważne dla teoretyka literatury? Poprostu dlatego, że mamy już tutaj do czynienia z twórczością literacką we właściwym tego słowa znaczeniu, nie chodzi wprawdzie o to, czy i jakie powstały utwory, ale pokonywanie trudności w surowym i niewykształconym jeszcze języku dla wyrażenia doznań i treści psychicznych aktualizacji wywołuje ze wspomnień sławne oświadczenie Słowackiego: „Chodzi mi o to, aby język giętki, wyraził wszystko, co pomyśli głowa". Oczywiście nie można było zrazu myśleć o jakiejkolwiek doskonałości, ale rozwój mowy i wreszcie piśmiennictwo otworzyło przed człowiekiem nieosiągalny może ideał na drodze powolnego postępu, stąd też dla mnie pierwszy zabytek piśmienniczy jest faktem niewątpliwie literackim podpadającym wyraźnie pod zainteresowania i powołanie naukowe teoretyka, wyraża bowiem wysiłek twórczy w stosunku treści psychicznych do form językowych, jakimi operował jego autor; poparcie dla tego rodzaju stanowiska zyskamy w najkrótszej choćby analizie rzeźby i malarstwa. Twórczość bowiem rzeźbiarza wyraża się w bryle, malarza w barwie, a jeden i drugi wyrazić pragnie pewną treść psychiczną we właściwym swojemu rodzajowi sztuki tworzywie. Poziom jej zależny jest nie tylko od uzdolnienia, ale i od epoki historycznej, więc choćby dziełem jednego była najbardziej pierwotna i prymitywna rzeźba z kamienia, a drugiego takiż sam obraz, to niemniej oba ich twory należeć będą do właściwego sobie rodzaju sztuki, bo wykazują twórczość, jej poziom umiejętności w stosunku do tworzywa. Jeśli więc chodzi o literaturę, przyjąć można bez zastrzeżeń twierdzenie, że powstaje ona przez przezwyciężanie bezwładu tworzywa językowego dla wyrażenia koncepcji myślowej autora. Przezwyciężaniem zaś, rzecz to oczywista, jest organizowanie pojęć jednostkowych oddawanych przez słowo w pewne całości syntaktyczno-gramatyczne. Takie ujęcie twórczości zachowało się u badaczy w stosunku do liryki, jeśli jednak chodzi o większe utwory, jest bezwzględnie porzucane dla analizy zasadniczej treści dzieła, wtedy przy teoretycznych zagadnieniach brane są co najwyżej pod uwagę: temat, osnowa, wątek, tło i plan czyli kompozycja całości. Mówiliśmy wprawdzie, że przedmiotem badań

literackich jest dzieło literackie, mając na myśli jakiś znaczniejszy rozmiarami utwór, ale nie znaczyło to nigdy, że chodzić nam może jedynie przy wyjaśnianiu o jego większe części. W gruncie rzeczy zajmujemy się zawsze tylko słowami, bo właśnie one i ich związki oddają nam pojęcia i myśli pisarza: sami znów omawiając je czy to z punktu widzenia teoretycznego, czy historycznego, używamy dla oddania własnych pojęć i myśli tak samo słowa pisanego lub mówionego. Jest to naturalny skutek obcowania międzyjednostkowego, skojarzamy właśnie wtedy wyobrażenia wymawianiowo-słuchowe i pisaniowo-wzrokowe, a wyładowując je w świat zewnętrzny, czynimy z nich niezbędny warunek uspołecznienia i przewodnictwa między członkami danego zbiorowiska plemienno-narodowego. Tak silny związek słowa z człowiekiem wyjaśnia nam również, dlaczego jest ono środkiem do „zajęcia się ludzką i naturalną rzeczywistością" i tai pragnienie samowyrażania się w formie literackiej. Wróćmy znów na chwilę do okresu przedhistorycznego. Człowiek stanął wtedy wobec ogromnych i nieznanych sobie zadań badawczych, miał poznać wszechświat i wyznaczywszy sobie w nim swoje miejsce, oznaczyć zarazem swój do niego stosunek. Zaczęło się od czystej fenomenologii i obserwacji przyrody. Bogdan Suchodolski w „Przebudowie podstaw nauk humanistycznych" tak w związku z tym powiada: „Poznanie przyrody zaspakaja nasze tęsknoty poznawcze, ale rozumienie świata humanistycznego jest pierwotną koniecznością życiową, stwarzaniem nas samych jako ludzi". Wynika więc z tego, że istnieje pewna kategoria przeżyć t. zw. humanistycznych, organizujących naszą postać psychologiczną. Już człowiek pierwotny spostrzec musiał swą przewagę nad pozostałym światem przyrody, a wytworzywszy pojęcia wyższe: dobra, piękna i prawdy, upewniał się jednocześnie w swej wyjątkowości. Rozwój kultury, pisma, nauki, filozofia i technika prowadziły już do zarozumiałości, niemal do pychy. Człowiek zajął się samym sobą, analizuje swoje przeżycia, swoje dzieje i utrwala je w piśmie. Wcześnie też musiał zauważyć wyjątkowość zjawiska językowego, mowa staje się dumą całego gatunku, urasta do symbolu człowieczeństwa, słowu przypisuje się moc niezwykłą, nadprzyrodzoną. Ono było przed Początkiem

i powołało do życia wszechświat, ono jest zaklęciem zarówno dla utrzymania lub powołania życia, jak i dla jego zniszczenia. Cóż więc dziwnego, że piśmiennictwo wielkie znalazło uznanie i że wcześnie zjawia się dążność do niezwykłości dla podniesienia uroku i potęgi mowy. Powstaje zapewne wtedy rymowanie, do którego skłonność zupełnie wyraźną posiadają ludy pierwotne: zo-báfo-báfo, zo-beche-beche-zo-tyo-tyo, zo-wla-wla itd. (W. Heinrich, Filozofia Grecka do Platona). Rymowanie właśnie według wszelkiego prawdopodobieństwa jest tendencją pierwotną i dlatego pewnie zjawia się również u dzieci, sprawiając im wielką przyjemność choćby bezsensownymi ich zestawieniami w rodzaju: walenty, palenty, kalenty; Jurek, pętelka i sznurek. Czego to wszystko dowodzi, czy może przytoczone fakty i przypuszczenia nie mają większego znaczenia i sensu. Należy zaprzeczyć. Słowo jest potężnym żywiołem twórczym i nie bez głębokiego powodu poezja wywodzi się od Ποιηιη mowa jednak nie obsługuje jedynie jakiejś jednej formy literatury, służy również dla każdego sformułowania myśli i zawsze jest jej bezwładność przezwyciężana wysiłkiem człowieka, który pragnie oddać pewien sens przyżyć możliwie najbardziej wiernie i zrozumiale. Literatura w swoim najszerszym znaczeniu opierając się na zasobie językowym zamyka odbicie wszystkiego co człowiek poznaje i formułuje, szczególnie zaś tak zwana literatura piękna czerpiąc natchnienie z całości życia daje czytelnikowi niejedną sposobność do „stwarzania nas samych jako ludzi", ale jeśli tak jest istotnie, nie obywa się to bez pobudzania silnych wzruszeń a tym samym ujawnia „żywioł życia", o którym mówił Tadeusz Grabowski, że „znaczy najwięcej, gdyż stwarza nową rzeczywistość i nową nierzadko formę".

WNIOSKI

Tak wielka waga pojedynczych i zbiorowych aspektów słowa prowadzi teorię literatury w pobliże językoznawstwa, chociaż obie nauki zarówno w metodzie jak i celu dociekań różnią się od siebie zasadniczo. Lingwistyka bowiem usiłuje objąć swoim badaniem fikcyjny język ogólno-narodowy

w oderwaniu od jego postaci literackiej, nawet zapuszcza do piśmiennictwa swe zagony, wyrywa jedynie słowo pojedyncze i jego odmiany lub zdanie dla gramatyki. Stanowisko lingwistyczne w teorii literatury zmierza do zupełnie innego celu, pragnie ono pojąć i wyjaśnić proces twórczości językowej pamiętając o tym, że jest on wykładnikiem stosunku przedstawienia do tworzywa. W badaniu takim ujawnia się stopień umiejętności autora w przezwyciężaniu bezwładu językowego, a więc w konsekwencji pozwala również ustalić różnicę sformułowania od przeciętności. Jeśli zaś istotnie tę różnicę daje się teoretykowi ustalić, wchodzi on wtedy swoim badaniem na teren osobowości niezmiernie ważny w literaturze, jeśli walczy z tradycją, drugą formą bezwładu, a tym trudniejszą, że przychodzi do autora z niezmiernie obszerną masą apercepcyjną. Teoria więc literatury zająć się musi tekstem wyjaśniając go krytycznie i naukowo dla wniknięcia w misterium, niech mi wolno tak będzie powiedzieć, twórczości literackiej. Mówiąc o literaturze mam oczywiście na myśli jej szerokie pojęcie ustalone w początkach artykułu, odnosi się teraz do niego i teoria przezwyciężania bezwładu językowego, bo uczony tak samo jak literat dla wydania w formie jasnej i zrozumiałej tezy naukowej czy twierdzenia musi umiejętnie i artystycznie władać aparatem językowym. Różnica sformułowania wynika tu tylko z analogicznej różnicy przedstawienia, ale istota twórczości nie ulega właściwie prawie żadnej zmianie.

Na podstawie więc dotychczasowych uwag można już określić charakter teorii literatury jako nauki lingwistycznej (w specjalnym tego słowa znaczeniu) i socjologiczno estetycznej (patrz na tablicę I). Oczywiście nie wyjaśnia to jeszcze sprawy, w nazwach nie kryje się wszak nigdy całe rozumienie rzeczy, zachodzi więc konieczność dokładniejszego określenia z uwzględnieniem zadań bardziej szczegółowych rozpatrywanej nauki. Zdarza się, że teoria literatury pojmowana jest odmiennie od poetyki i nauki o literaturze, stanowisko takie zdaje się uważać je za zupełnie odmienne dyscypliny mimo tradycję historyczną i oczywistość tożsamości. Gdyby nawet jakiś uczony teoretyk literatury osobno opracował ich materiał, doszedłby niewątpliwie do tak daleko posuniętych zależności, że

w końcu połączenie ich razem uważałby za naturalne i jedynie właściwe wyjście z sytuacji. Wprawdzie tzw. poetyka wydawać się może dyscypliną węższą od teorii literatury, ale nawet w wypadku słuszności tego przekonania teoria literatury jako nauka możliwie najobszerniejsza i najogólniejsza w stosunku do materiału badanego musi ją do siebie wcielić i pochłonąć. Dawne teorie nosiły jednak charakter normatywny i w pojęciu poetyki wiele z historycznego jej rozumienia zostało, ale teoria literatury obecnie normatywną zostać nie może, więc sądzę, że najwłaściwszym ujęciem jest potraktowanie tej nauki w trzech niejako płaszczyznach, historycznej, fenomenologicznej i teoretyczno-normatywnej. Tablica II i III w dostatecznym stopniu usprawiedliwia ten podział, dodać wszakże należy, że i nasze poprzednie rozważania bez perspektywy historycznej obejść się nie mogły nadążając za potrzebami historii literatury. Tablice są w tej pracy produktem dość szczegółowym rozmyślań i nie dla efektu umieszczono je pod koniec artykułu. Ujawniają one w dużym stopniu cele i zadania teorii literatury pojętej jako badanie o szerokim horyzoncie naukowym. Przeżywamy właściwie dość poważny ferment w zakresie badań teoretycznych, ale można chyba przypuszczać, że wyjdzie z niego nauka jednolita i obszerna. Uczeni najróżniejszej narodowości narzekają od dawna na brak właściwego poziomu w pracach teoretycznych o literaturze, u nas dość wcześnie o tym alarmował Michał Rowiński narzekając, że stan dzieł teoretycznych jest niewystarczający, a proporcja ich do obcej literatury wprost znikoma. W obcej szukają prawdy przez nowe jej formułowanie, bliższe rzeczywistości i dokonywanych doświadczeń, u nas panuje powszechny pod tym względem zastój rozwoju myśli. Nie dziwi to jednak Rowińskiego, bo teoria literatury nie jest związana z nauką uniwersytecką, a tylko odpowiednio zorganizowana katedra mogła by zachować ciągłość wysiłku naukowego i zapewniłaby odpowiedni poziom pracom teoretycznym. Nie można jednak całkowicie pominąć milczeniem polskich wysiłków w tym kierunku; prace Wóycickiego Kazimierza w zakresie formy dźwiękowej oraz większe i drobniejsze jego przyczynki do teorii wiele rzuciły światła na jej zagadnienie; stylistyką zajmował się u nas najpierw

Wędkiewicz, a potem Łoś, Nitsch, Rozwadowski, Kowalski, Kallenbach i H. Gaertner. Nowszej próby scalenia tych wszystkich niewątpliwie pożytecznych wysiłków nie ma, kiedyś filozoficzne pod to podwaliny rzucił Struwe w swojej Estetyce, a wykorzystał je w Teorii literatury uczeń jego Bronisław Grabowski, ustalenie zaś systematu jest rzeczą pilną, a praca powinna być prowadzona w dwu kierunkach, po pierwsze w kierunku celowego rozwijania poszczególnych i nawet drobnych zagadnień, a następnie w kierunku uogólnienia i tworzenia jednolitej nauki o jednolitej podstawie filozoficzno-estetycznej. W drobiazgach wiele jest do zrobienia. Może dziwić czytelnika w tablicy II nazwa „Języka hodowanego". Cóż to takiego być może, zapyta może zdziwiony, a rzecz właściwie prosta i nie mniej konieczna. Mówi się o języku literackim, oczywiście jest to taka sama fikcja jak i język ogólno-narodowy; językiem literackim mówią wszyscy ludzie wykształceni, ale czyż ten sam znajdujemy w dziełach pisanych, niewątpliwie i słownikiem i składnią różni się on znacznie od przeciętnej mowy Polaków. Piękno jego wymaga odpowiedniej metaforyki i wielkiej kultury językowej pisarza, ona przede wszystkim różni go od przeciętności, ale tym samym zmusza do celowego wysiłku, niejako do planowego hodowania, stąd pojawił się też termin „język hodowany" w sensie — język utworów literackich kształtowany świadomym wysiłkiem ich twórców. Teorii ogólnej, ale i prac szczegółowych wymaga również krytyka dziennikarska i naukowa. Pod tym względem panuje tak wielki chaos i tak wiele powstaje nieporozumień, że nie sposób dla dobra historii literatury zostawić tej sprawy samej sobie. Podpatrzenie tworzenia i ewentualne ustalenie pewnych jego praw umożliwić może właściwą ocenę utworów, dając kulturze polskiej niesfałszowany i gruntownie zbadany obraz jej wartości.

TABLICA I.

<table>
<tr><td colspan="5" align="center">Teoria literatury</td></tr>
<tr><td colspan="3" align="center">Aspekt lingwistyczny</td><td colspan="2" align="center">Aspekt socjologiczno-estetyczny</td></tr>
<tr><td>Dyscypliny zasadnicze</td><td>1) Stylistyka
2) Rytmika
3) Melodyka</td><td>Ujęcie historiozoficzne
Ujęcie fenomenologiczne
Ujęcie teoretyczno-normatywne</td><td>1) Morfologia literatury
2) Psychoanaliza literacka
3) Krytyka naukowa</td><td>Dyscypliny zasadnicze</td></tr>
<tr><td colspan="5" align="center">Dyscypliny pomocnicze</td></tr>
<tr><td colspan="5" align="center">Bibliografia. Psychologia ogólna. Socjologia ogólna. Teoria muzyki. Lingwistyka. Akustyka. Technika itp.</td></tr>
</table>

TABLICA II.

	Aspekt lingwistyczny	
Ujęcie historiozoficzne	Ujęcie opisowe	Ujęcie teoretyczno-normatywne
1) Historia języka. 2) Charakterystyka języka literackiego w poszczególnych epokach. 3) Powstanie i rozwój języka hodowanego.	1) Współczesny język literacki. 2) Współczesny język hodowany. 3) Charakterystyka języków pisarzy i postaci literackich.	1) Myślenie a mowa. 2) Przeżycia psychiczne a mowa. 3) Teoria języka indywidualnego. 4) Istota i charakter frazeologii. 5) Zagadnienie twórczości językowej. 6) Psychoanaliza mowy. 7) Zagadnienie metody badań lingwistyczno-literackich.

TABLICA III.

<table>
<tr><td colspan="4">Aspekt socjologiczno-estetyczny</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ujęcie historiozoficzne</td><td>Ujęcie fenomenologiczne</td><td>Ujęcie teoretyczno-normatywne</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Podbudowa</td><td colspan="3">Socjologia twórczości</td></tr>
<tr><td colspan="3">Psychologia twórczości</td></tr>
<tr><td colspan="2">1) Teorie literackie.
2) Powstanie i rozwój form literackich.
3) Historia form literackich w obrębie danego języka.</td><td>1) Rodzaje twórczości literackiej.
2) Charakterystyka form w zakresie poszczególnych rodzajów.
3) Współczesna teoria literatury.</td><td>1) Forma a treść.
2) Zagadnienie prozy i poezji.
3) Metoda badań socjologiczno-estetycznych.</td></tr>
</table>

LITERATURA PRZEDMIOTU
uwzględniona w artykule.

Meyer — Deutsche Stylistyk (1913); Vossler — Idealismus und Positivismus in der Sprachwissenschaft; Croce — Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale; Bally — Traité de stylistique française; Michał Rowiński — Encyklopedia polska T. III.; Schilling — Über „inneres Sprechen" (1929); Henryk Gaertner — Stylistyka jako metoda indywidualizująca w badaniach językowych; O zadaniach stylistyki; G. Korbut — Wstęp do literatury polskiej; T. Grabowski — Wstęp do nauki literatury; B. Grabowski — Teoria literatury; Clara und Wiliam Stern — Die Kindersprache (Eine psychologische und sprachtheoretische Untersuchung); W. Dębicki — Myśli i słowo; J. Łoś — Zarys rozwoju wersyfikacji polskiej; H Galle — Stylistyka i teoria literatury; Baudouin de Courtenay — Zarys historii języka polskiego.

II.

Z doświadczeń i przemyśleń nauczyciela polonisty

Tadeusz Czapczyński

WYPRACOWANIA PIŚMIENNE W ŚWIETLE POGLĄDÓW NIEMIECKICH (1911—1930)

KARTA Z HISTORII ZAGADNIENIA [1]

I

Za najbardziej typowego przedstawiciela dawnych poglądów, które przez długie lata uważano za obowiązujące nie tylko w Niemczech, za typowego przedstawiciela, którego powagę i nasi metodycy wysoko cenili i cenią, uważać należy obok Laasa i Lehmana Dr Pawła Geyera, autora poważnego i nadzwyczaj skrupulatnie i systematycznie opracowanego dzieła pt. „Der deutsche Aufsatz".[2]) Znajdzie w nim czytelnik nie tylko sporo materiału teoretycznego, lecz również i przede wszystkim praktyczne wskazówki i przykłady rozwiązania zagadnień na wszystkich stopniach szkoły średniej. Dzieło jego to główne źródło owych przepisów, określających z niezmierną dokładnością i drobiazgowością istotę opisu czy opowiadania, porównania czy charakterystyki, lub rozprawy, a zwłaszcza tak powszechnie tak w Niemczech, jak i u nas przyjętej, na klasycznych wzorach retorycznych opartej „chryji".

Trudno w szczegóły tej pracy wchodzić, ważniejsze może będzie poznanie zasad, na których się Geyer opiera, a które staną się później przedmiotem ataków i dyskusji. Otóż punktem wyjścia dla Geyera jest konieczność podniesienia z upadku wymowy, stać się zaś to może zdaniem jego przez odpowiednie wychowanie obywatela, którego ideałem jest dla niego starożytny vir bonus consilii peritus. Obywatela tego cechować powinna pewna rzeczowość, wykształcenie formalne i filozoficzne. W dziedzi-

[1]) Praca niniejsza fragmentaryczna jest pod pewnym względem kontynuacją i uzupełnieniem prac Z. Majewskiej i A. Szycówny.

[2]) München 1911.

nie rzeczowości chodzi G. głównie o jasność pojęć, w dziedzinie formalnego wykształcenia o orientację w zjawiskach, o określenie celu i wartości swego bytu indywidualnego, a więc o orientowanie się w całości, o ustalenie punktów widzenia i o umiejętność stawiania sobie pytań. W związku z tym pozostaje wykształcenie filozoficzne, które ma wyrobić w uczniu umiejętność dialektycznego traktowania zagadnień z dziedziny estetyki, etyki i religii. Te zadania spełnić mają wypracowania piśmienne, pozostające w ścisłym związku z retoryką, dialektyką, stylistyką i gramatyką. Służą zatem wypracowania piśmienne, właściwie przede wszystkim wymowie i pokrewnym jej dziedzinom, uprawiając specjalnie przez Melanchtona zalecony rodzaj wymowy, wchodzący w zakres dialektyki, genus didascalicum.

Zrozumiałą jest już rzeczą, że wypracowania piśmienne, na takich opierając się podstawach, korzystać będą przede wszystkim ze wzorów greckiej czy rzymskiej wymowy, że materiałem najodpowiedniejszym dla nich, jako najbardziej nadającym się do dialektycznego traktowania, będą dzieła literackie, historia i inne przedmioty, a przede wszystkim tematy filozoficzne z dziedziny estetyki i etyki. Wypracowania, opracowujące te tematy, mogą być ujęte w formę sprawozdawczą, rezonerską, czyli dialektyczną i w formę sprawozdawczo-dialektyczną. W zastosowaniu praktycznym formy te występują w klasach niższych i średnich jako opisy (przestrzeń), opowiadania (czas) i „Schilderung" (stan i zdarzenie), w klasach wyższych jako porównania, charakterystyki i rozprawy (chryje).

Zbyt są znane i zbyt powszechnie stosowane i w naszych szkołach te liczne tematy literackie, historyczne czy ogólne, by popierać wywody Geyera przykładami, dość wziąć do ręki zbiory tematów maturycznych z ostatnich lat.[1]) Uderza tylko siłą rzeczy fakt, że misterne wywody Geyera za punkt wyjścia nie biorą ucznia, że nic nie mówią o jego psychice, zainteresowaniach, że autor opiera się na założeniach, leżących poza przedmiotem tj. uczniem, którego wychowanie powinno być główną troską szkoły. Ale autor nie zapomniał o tym, przeciwnie bierze nawet ucznia w obronę, twierdzi, że cały system ma

[1]) Tematy maturalne w szkołach średnich ogólnokszt. 1928. Warsz. 1929 Arct i dalsze.

na celu przyjście z pomocą uczniowi, który niejedną noc spędza bezsennie nad wypracowaniem, wyrzekając na tę „plagę egipską", na ten „Schreckgespenst". Przyczyną bowiem wszystkich ujemnych stron wypracowań piśmiennych jest zdaniem Geyera nieodpowiednie przygotowanie ucznia do wypracowania. Książka Geyera ma temu zaradzić. I tu następują najbardziej charakterystyczne wywody Geyera, charakteryzujące zasadnicze założenia dawnej szkoły. Chodzi głównie o zagadnienie, tak dziś aktualne i tak silnie akcentowane, samodzielności ucznia i jej granic. Zdaniem Geyera nawet wypracowania maturyczne nie mogą być wynikiem pełnej samodzielności, wobec tego podaje on swoje dość oryginalne poglądy na samodzielność. Samodzielność wzrasta w miarę rozwoju ucznia. W klasach niższych i średnich, gdzie się ustala materiał, plan a nawet i sposób wyrażania, samodzielność może się przejawić tylko w doborze pewnych wyrażeń, poza tym uczeń wszystko reprodukuje, w klasach wyższych właściwie też tylko reprodukuje, a samodzielnie opracowuje tylko plan, ale właściwie i tu do rzeczy znanych i podanych mu przez nauczyciela może tylko dodać jeszcze nowe lub na podstawie znanych objaśnić nieznane. Na obydwóch zatem stopniach uczeń pracuje właściwie tylko na podstawie materiału lub conajmniej wskazówek, udzielonych mu przez nauczyciela. Ściśle — mówi Geyer — granic samodzielności określić nie można, zależy to od doświadczenia nauczyciela, jego odczucia i t. p., zawsze jednak lepiej wypracowanie przygotować, a pozwolić zdolniejszym swobodniej pisać. W ten sposób usuwa się niedozwolone pomoce i t. d. Koroną tych poglądów jest zresztą zupełnie konsekwentnie wyprowadzony wniosek, że to, że wypracowania są do siebie podobne i prawie jednakowe, dowodzi, że wypracowanie było dobrze przygotowane.

Jeżeli teraz zestawimy cele, jakie wyznaczał Geyer wypracowaniom piśmiennym, z ogólnymi praktycznymi wskazaniami, to się przekonamy, że owe szczyty dialektyczne będą tylko powtarzaniem poglądów nauczyciela, bezmyślnym pamięciowym, upstrzonym faktami i sentencjami rezonowaniem, które w wyniku da może poprawność i opanowanie techniki pisania, ale nie wychowa człowieka, a zwłaszcza

virum bonum consilii peritum, jak tego autor pragnął.

II

Poglądom P. Geyera przeciwstawił się w sposób gorący i stanowczy dr Otto Greyerz w pracy swej pt. „Der Deutschunterricht als Weg zur nationalen Erziehung",[1]) która stała się wprost sztandarowym dziełem dla propagatorów nowego wychowania. Wypracowaniami piśmiennymi zajmuje się on w rozdziale: „Die Pflege des schriftlichen Ausdruks".

Greyerz przede wszystkim zwalcza wiarę w wszechwładną rolę wypracowań piśmiennych, które stały się w mniemaniu większości nauczycieli początkiem i celem zabiegów około kształcenia. Słowu pisanemu przeciwstawia słowo żywe, mówione, poparte mimiką i gestem jako jedyny naturalny i bezpośredni sposób wyrażania się. Twierdzi, że słowo pisane nabiera swej istotnej wartości dopiero przez głośne czytanie, dotyczy to zwłaszcza dzieł sztuki. Wypracowanie piśmienne może zatem odegrać rolę tylko drugorzędną, w stosunku do słowa mówionego jakby zastępczą. Inne są też prawa, które rządzą słowem pisanym. Brak bezpośredniego kontaktu z nieobecnym słuchaczem (czytelnikiem) powoduje, że środki pomocnicze takie jak ton, akcent, spojrzenie, miny, gesty, którymi się posługuje mówiący, musi piszący zastąpić środkami stylistycznymi, trudniejszą budową, większą troską o ścisłość itp. Zdobywa natomiast większą rozmaitość form wypowiadania. Te cechy powodują, że wypowiadanie się piśmienne w szkole ma pewne dodatnie strony, które należy wyzyskać.

Chodzi mianowicie o wyrobienie stylu i pewnych form przedstawiania, zwłaszcza większych kompozycyj artystycznych i logicznych. Korzyści jednak osiągnąć można tylko wtedy, kiedy stosunek piszącego tak do czytelnika, jak i do przedmiotu, opierać się będzie na bezpośredniości, naturalności i samodzielnym myśleniu. Zwalcza też Greyerz jak najenergiczniej bezduszny, szablonowy styl wypracowań szkolnych i daje uczniowi szereg rad — wskazówek: bądź szczery, bądź sobą, pisz swoim własnym językiem, patrz się

---

[1]) Leipzig 1914.

własnymi oczyma, nie naśladuj nikogo, o ile posiadasz pewne walory, to one same wystąpią, unikaj stylu papierowego, wymawiaj głośno to, co piszesz, przedstaw sobie w wyobraźni tego, dla kogo piszesz itp.

Do tych zaś rad dołączyć trzeba żądanie wyrabiania w młodzieży samokrytyki i zgodne z podstawowym założeniem zalecenie, by wypracowania piśmienne odczytywać głośno, większość bowiem błędów uczeń spostrzeże, kiedy dany ustęp głośno odczyta, a jeżeli on nie spostrzeże, to uczynią to jego koledzy.

W przeciwieństwie zatem do Geyera stawia Greyerz ucznia na pierwszym planie. Przede wszystkim określa Greyerz dokładnie, dla kogo pisze uczeń i w przeciwieństwie do dawnych metodyków, którzy każą pisać dla nauczyciela lub dla jakiegoś wymyślonego czytelnika, daje mu Greyerz publiczność realną — klasę, kolegów. W ten sposób zmienić się musi zasadniczo charakter wypracowania i może naprawdę w sposób twórczy wystąpić indywidualność ucznia. O nią dba Greyerz przede wszystkim. Uczeń winien temat opracować indywidualnie, samodzielnie, na swój własny sposób, oprzeć się na własnych obserwacjach, przeżyciach i doświadczeniach, z pełną swobodą myśli i formy. Stwierdza Greyerz, że wielcy pisarze zależnie od tematu szukali rozmaitych form wypowiadania się, dlaczegóżby zatem uczeń miał być wciśnięty w pewien szablon, a nie miał szukać własnych dróg? Przecież uczniowie są małymi poetami, takimi, jakimi tylko mogą być w swoim wieku, mają swoje ulubione tak tematy, jak i formy. Szkoła te właściwości powinna pielęgnować, podniecać, popierać, a nie zabijać ich przez pedanterię i naśladownictwo, jak tego wymaga Geyer i inni nie znający zupełnie duszy dziecka.

Przez te poglądy stał się Greyerz jednym z głównych twórców nowego kierunku w nauczaniu, zwłaszcza, że poglądy te były w stosunku do zasad głoszonych przez Scharrelmanna, Jensena, Lamszusa czy innych na ogół bardzo umiarkowane.

Jeśli chodzi o szczegółowe przedstawienie, to Greyerz zaznacza, że przedmiotem wypracowania piśmiennego mogą być wszystkie rodzaje językowego wypowiadania się, jakich użycza życie i twórczość poetycka, a więc: sprawozdanie

rzeczowe, opowiadanie, opis, obraz epoki, obraz obyczajowy, obraz nastrojowy, charakterystyka, rozważanie, gawędzenie, monolog, dialog, scena dramatyczna, list, mowa, sentencja, zagadka, rozwinięcie pojęcia, porównanie, rozprawa.

Wartość wychowawczą widzi on w tym, że przez wypracowania piśmienne uczeń przyzwyczaja się do poważnej pracy w służbie społeczności, jaką jest klasa, że kształci zrozumienie rzeczowości, że wypracowanie budzi w uczniu zdolność i pragnienie samodzielnego myślenia, sądzenia, odczuwania i kształtowania, że uczeń każdy przedmiot ująć potrafi ze strony interesującej i istotnej, że uczy się celowo wybierać formę przedstawienia i posługiwać się językiem jako środkiem artystycznym, a wreszcie wypracowania piśmienne przez swą rozmaitość rozwijają harmonijnie psychiczne siły ucznia: bogactwo wrażeń, rozum, uczucie i fantazję.

Ażeby osiągnąć te wyniki, musi wypracowanie piśmienne wywoływać radość, a wywoła ją, o ile nie jest ono wymuszone, o ile pozostawia się uczniowi swobodę przede wszystkim w wolnym wyborze tematu i dba się o dostosowanie tematu do indywidualności każdego ucznia przez uwzględnienie jego uzdolnień, skłonności, doświadczeń, wiadomości, zainteresowań, najmilszych zajęć, jego przeszłości, domowych warunków i t. p. Najlepiej do tego celu nadają się serie wypracowań o tematach tak ogólnie ujętych, aby każdy uczeń mógł je swobodnie opracować zależnie od swoich właściwości.

Nauczyciel odgrywa tu inną zupełnie rolę niż u Geyera. Greyerz żąda od nauczyciela nie tylko wiedzy, ale też taktu i pomysłowości, a przede wszystkim żywego, osobistego kontaktu z każdym uczniem. I rzecz to zrozumiała, że kiedy wypracowanie ma być szczere, kiedy jest nie tylko pomnikiem rozwoju ucznia, ale przede wszystkim jego pamiętnikiem, to musi istnieć ścisły, serdeczny stosunek między uczniem i nauczycielem. Ten stosunek przejawi się też przy korygowaniu prac, w których nauczyciel szukać będzie cech indywidualnych, twórczych, kiedy podkreślać będzie nietyle ujemne, co dodatnie cechy, kiedy na specjalnych lekcjach będzie przeprowadzał korekturę lub ćwiczenia pomocnicze. Zasadą zaś pracy nauczyciela powinno być, że młodzieży

nie należy uczyć, tylko pobudzać. Nagrodą zaś za to wszystko będzie głęboka przyjemność, jaką odczuje przy odczytywaniu wypracowań. Dawna nuda, która musiała wystąpić jako naturalny skutek jednobrzmiących wypracowań, przestanie już męczyć nauczyciela.

III

Na stanowisku krytycznym wobec dwu walczących ze sobą obozów stara się stanąć dr Ernst Weber w pracy p. t. „Kunsterziehung und Erziehungskunst"[1]. Dawne wypracowanie, zdaniem jego, zajmowało się przede wszystkim zebraniem materiału. Wszystko, co dotyczyło zadanego tematu, ujmowano w punkty planu, potem porządkowano materiał, myśli układano w grupy, nad i poddziały, tworzono ostateczną dyspozycję ze wstępem i zakończeniem, wreszcie następowało ostateczne opracowanie treści (Stoffformung). Tak powstawały spoiście skonstruowane, ale szablonowe wypracowania t. zw. „gebundene Aufsätze", które niejednokrotnie były jednobrzmiące. W przeciwieństwie do tych „związanych zadań" stoi wypracowanie wolne, którego hasłem jest twórczość samodzielna, a nie odtwórczość. Treścią jego jest to, co uczeń sam przeżył, jego własne myśli i uczucia, a nie zasłyszane i przetworzone. Wypracowanie musi być wytworem dziecięcej samoczynności tak co do treści, jak i formy, wyrazem własnego rozwoju, uzewnętrznieniem dziecięcej osobowości, wytworem artystycznego dążenia do wypowiedzenia się, a nie naśladownictwem narzuconych form. Stąd swoboda i nie krępowanie się tak w wyborze tematu, jak i w opracowaniu, które jest indywidualne, a nie wspólne, stąd pobłażliwość w korygowaniu i ocenie tych twórczych poczynań.

W jednym i w drugim kierunku widzi Weber przesadę. Zdaniem jego sposób opracowania zależy od charakteru materiału, zależnie zatem od niego należy stosować swobodę lub skrępowanie. Sposób postępowania musi mieć charakter indywidualny, schematyzowanie w tym czy innym kierunku jest niedopuszczalne. Jeżeli więc chodzi o swobodę i o oparcie wypracowań na pozaszkolnych przeżyciach, to wypracowania takie mogły by się odbywać rzadko, rzadko bowiem

[1]) Klinghardt Leipzig 1914.

klasa przeżywa to samo. Wprawdzie jest na to rada przez dawanie tematów ogólnych, ale tematy ogólne nie budzą takiego zainteresowania, jak ściśle sprecyzowane, wobec czego należy ich unikać. Ponadto nie tylko życie pozaszkolne nadaje się do opisywania, również życie szkolne, zajęcia w pracowniach i t. p. dostarczają interesujących przeżyć, ale i tu nie można postępować po doktrynersku. W ogóle nie można żądać tylko przeżyć rzeczywistych, należy także wyzyskiwać pierwiastek fantastyczny. Wreszcie pod względem formy wymagania życia żądają poprawności gramatycznej, ortograficznej i stylistycznej, czego się nie osiągnie drogą samodzielnej czynności ucznia. Styl jest, jak o tym świadczy historia literatury, produktem naśladownictwa, musi się zatem wypracowania opracowywać i przygotowywać drogą ćwiczeń ustnych, a przede wszystkim przez lekturę domową, która wyrabia poczucie piękna. Poza tym właściwie każda lekcja przygotowuje do wypracowań, które są koroną nauki. Nie chodzi jednak Weberowi o krępowanie indywidualności dziecka, ale o wyrobienie zdolności rzetelnego obserwowania, zrozumiałego i logicznego wypowiadania się, uznaje też, że dzieci powinny pisać dla siebie i dla kolegów, którzy stanowią tę najbliższą publiczność i wpólnie wyrabiają w sobie poczucie estetyczne i sąd krytyczny, wzajemnie na siebie oddziaływując.

Jak zatem widzimy, Weber niejedną myśl powtarza za Greyerzem, jest jednak o wiele więcej od niego powściągliwszy w przyjmowaniu nowych poglądów. Ostrze jego krytyki nietyle zwraca się jednak przeciwko Greyerzowi, co przeciwko skrajnym zwolennikom przeżyć, o których obszernie informuje A. Szycówna. —

Również na stanowisku umiarkowanym w stosunku do nowych prądów stoją niemieckie programy rządowe [1] (Richtlinien), które wprowadzają ćwiczenia piśmienne również i w innych przedmiotach. Jeśli chodzi o ćwiczenia piśmienne z języka ojczystego, to powinny one przyzwyczaić do jasnego rozczłonkowania materiału, do uporządkowanego biegu myśli, do naturalnego i trafnego wyrażania się. Idą one zrazu równolegle z ćwiczeniami w mówieniu, z czasem jednak wyodrębniają się, wymagając staranniejszej budowy

[1]) *Richtlinien für die Lehrpläne der höheren Schulen Preussens. Bd I, II.*

i ścislejszego ujęcia, gdyż brak im pomocy głosu i mimiki. Obok wypracowań z fantazji i przeżyć i obok streszczeń zaleca się ćwiczenia z obserwacji, potem opracowywanie planów, wreszcie rozprawę, która jednak nie powinna być traktowana zbyt drobiazgowo. Przestrzega też program przed tematami, przekraczającymi siły ucznia lub opierającymi się tylko na pamięci, czy też polegającymi jedynie na zbieraniu materiału. Każe też uwzględniać różnorodność uzdolnień i właściwości psychicznych i samodzielność. —

IV

Do zdecydowanych propagatorów nowych kierunków należy dr. Gustaw Wenz, dr Wilhelm Schneider i Zuzanna Engelmann.

Dr. G. Wenz w krótkim artykule p.t. „Ziele und Aufgaben des neuen Deutschunterrichts“ [1] podkreśla, że nauka języka ojczystego musi być sama dla siebie celem, że musi dążyć do poznania duszy narodu. W zakresie wypracowań piśmiennych każe szukać bodźców, zachęcających do pisania, i pisać o tym, co dziecko porusza, co ono przeżywa, co widzi i słyszy, o czym chce komu opowiedzieć, zwalcza natomiast wszelkie naśladownictwo i ujemne wpływy, jakie wywierała na językowe kształcenie systematyczna nauka gramatyki. Twierdzi on, że należy materiał językowy, tkwiący w dziecku, rozwijać w związku z życiem i z zakresem doświadczeń młodzieży, przez odpowiednie ćwiczenia i przez spożytkowanie bodźców, jakie daje otoczenie i własna twórczość dziecka. Nie pomijając innych wrażeń, wypracowania piśmienne powinny przede wszystkim prowadzić do odkrywania świata zmysłowego i wyrobienia obserwacji.

Obszernie i szczegółowo opracowany program dał dr Wilhelm Schneider [2]. Program ten rozwija on ze stanowiska szkoły pracy.

Przede wszystkim zaznacza, że celem wypracowań piśmiennych nie jest udzielanie wiedzy, ale rozwój duchowych

[1]) Der deutsche Arbeitsunterricht: Sprecherziehung 1927. Lipsk Quelle und Meyer.

[2]) Deutscher Aufsatz. Jungbluth. Handbuch des Arbeitsunterrichts H. 4.

zdolności. Wobec ograniczoności materiału treściowego, który jest też zwykle wynikiem zamiłowań i przyzwyczajeń nauczyciela, chodzi o swobodne działanie sił ucznia i o stworzenie sprzyjających warunków pracy. Chodzi zatem o to, by pobudzić zmysłowe spostrzeżenia, skierować umysł na właściwe drogi, powołać wolę do działania, obudzić uczucia, zapalić fantazję i wyrobić smak.

W innych dziedzinach zadaniem szkoły pracy jest wiedza, tu wyrobienie u uczniów dobrego i uczciwego patrzenia i myślenia i stworzenia w ten sposób zasadniczych warunków do odpowiedniego sposobu wyrażania słownego. Styl jest wyrazem osobowości, spisanie własnych myśli jest samoczynnością w istotnym znaczeniu tego słowa. Dlatego w wypracowaniu piśmiennym tkwi najlepsza sposobność do zrealizowania postulatów szkoły pracy.

Jeśli chodzi o cel nauczania, to nie jest nim wychowanie uczniów na artystów słowa. Artyści należą do wyjątków. W szkole musi się myśleć o ogóle uczniów. Ponieważ zaś zadaniem szkoły pracy jest wychowanie dla życia, należy zatem przede wszystkim uwzględnić postulaty życia. Postulatami tymi jest rzeczowość, naturalność, dokładność i jasność. O nie chodzi w artykułach dzienników, pismach władz, stowarzyszeń, osób prywatnych i w pracach naukowych.

Celem jest pismo samo. Ujęcie w artystyczną formę jest tylko dodatkiem, dostępnym jedynie niewielu, którymi się trzeba zająć specjalnie. Zasadniczą zatem sprawą jest oddzielenie wypracowania, służącego życiu, od wypracowania artystycznego. Musi być zachowana celowość treści i formy (Tatsachenstil), ozdoby stylistyczne celu tego mieć nie mogą.

Przy tego rodzaju pojmowaniu celu wypracowań piśmiennych nie zrzeka się jednak Schneider wyrobienia indywidualności.

Rzeczowość i naturalność stylu zależy od szczerości (Echtheit), i uczciwości (Ehrlichkeit) piszącego. W ten sposób zwalczy się frazes. Trzeba wykazywać ten frazes w dziennikach, wyśmiewać go i wydrwiwać, należy porównywać np. rzeczowe sprawozdania Goethego z podróży z innymi, pełnymi frazesu. Uczniowie muszą pisać tylko to, co czują

i myślą i muszą być ostrożni w użyciu każdego wyrazu, który zagłuszyć może uczciwość ich myśli.

Dokładność w przedstawieniu jest warunkiem moralnym. Chodzi o wyrobienie chęci do spostrzegania, zbierania, o cierpliwość w obserwowaniu i w szukaniu. Zwłaszcza ważne jest wyrobienie zdolności obserwowania, wrażliwości na wrażenia. W tym tkwi pokora wobec bogactwa i wielkości świata. Należy zwalczać zblazowane lekceważenie dokładności w okresie dojrzewania.

Jasność, na której opiera się budowa zdań i okresów, jest wyrazem myślenia. Tu znowu występują wartości moralne, aby nie pisać o niczym, czego się dokładnie nie przemyśli, nie zrozumie, gdzie się nie widzi wewnętrznej spójności i konieczności. Nie można zmuszać ucznia do wykonywania tego, co przekracza granice jego rozumu.

W ten sposób wypracowania piśmienne stają się nauką moralności. Nie można zatem dawać wypracowań bezmyślnie i bez znajomości duszy dziecka.

Prócz tego uczeń powinien opanować techniczne środki wyrażania się. Jako pomoc w tym służy nauka języka, nauka stylu decyduje tylko już o wyborze tych środków. Nauka języka musi też pomóc w wyrobieniu ukochania języka, jego bogactwa, piękna itd. Na tym tle uczeń chętniej będzie dbał o zdobycie odpowiednich środków wyrażania.

Uczeń musi mieć pewne pojęcie o istocie wyrazu i języka, o jego wartości dźwiękowej i znaczeniowej, o tym, że na tę treść składa się bogactwo znaczeń głównych i pobocznych i możliwości znaczeniowych, a nadto wartości uczuciowe, związane z tamtymi. Musi rozumieć, jak wyraz w kontekście zmienia znaczenie. Musi wyrobić w sobie poczucie językowego wyboru, przez co uniknie frazesów, a stanie się językowo twórczy.

Ćwiczenia piśmienne należy uzupełniać teoretycznymi pouczeniami o dobrym stylu. Zasada: pisz, jak mówisz, nie zawsze jest słuszna, mowę bowiem wspiera sama osobowość mówiącego, ton mowy, miny i gesty. W opracowaniu piśmiennym te wszystkie środki zastąpić musi odpowiedni dobór słów, ich układ i porządek. Jak to można osiągnąć, pouczają wzory i kontrasty, poza tym nauczyciel reguł stylowych kategorycznie nie formułuje.

Wobec tych założeń tym bardziej musi się zarzucić dotychczasowy sposób pisania ćwiczeń piśmiennych, który tak w literaturze krytycznej, jak i w głosach autorów spotkał się z jak najsurowszą krytyką. Zwłaszcza wypracowania literackie i moralne tak pod względem treści jak i formy nic nie mają wspólnego z życiem; brak im celu w życiu, uczniowie nie posiadają ani dostatecznego doświadczenia życiowego do wykonywania ich ani własnych przeżyć, wskutek tego wypracowania te nie dostosowane do sił uczniów, wyrabiają frazesomanię i blagomanię, przejmując bezmyślnie sposób wyrażania się starszych, są wyrazem mechanicznej reprodukcji, naśladownictwa, nie mogą też stać się wyrazem twórczej samodzielnej pracy. Z tego powodu występuje u uczniów brak przejęcia się nimi, co w dalszym ciągu wytwarza obojętny stosunek do utworów.

Istota nowych wypracowań piśmiennych polega na swobodnej i samodzielnej pracy ucznia. Jego zmysły poznają świat, jego dusza te wrażenia przerabia, jego zdolność językowa je kształtuje. Materiałem treści jest życie i to przede wszystkim poza szkolne (w ten sposób szkoła zbliża się do domu). Przygotowuje do późniejszego życia zawodowego czy prywatnego (forma listu, sprawozdania, artykułu, Mitteilung), nie wychodzi poza zakres dostępny uczniom. Przy wypracowaniach z obserwacji daje możność uzupełnień, przy innych przez swobodny wybór tematu stwarza zainteresowanie, chęć i zamiłowanie do pracy, wychowuje samodzielne myślenie. Wzorów i reprodukcji niema. Uczeń przedstawia swoje przeżycia w sobie właściwym języku, nie żąda się literackich ozdób i frazesów.

Ten sposób pisania ma też pewne ujemne cechy i niejednokrotnie uczniowie uważają siebie za literatów itp. Można jednak tego uniknąć przez przesunięcie punktu ciężkości z osób piszących na rzecz przedstawianą, na rzeczowość przedstawienia, a nie na uczucia i myśli piszącego. Wynikiem tego jest „Tatsachenstil". Zarzut, że tego rodzaju wypracowania, poświęcone przedstawianiu świata zewnętrznego nie pozwalają poruszać spraw abstrakcyjnych, o tyle jest niesłuszny, że właśnie te rzeczowe wypracowania świetnie przygotowują do dalszych wyższorzędnych abstrakcyjnych ćwiczeń. Te jednak osobiste wypracowania nie dotykają

życia psychicznego innych. To ich minus. Wypracowania te nie mogą być jednak jedynymi i nie można z nich robić prac, przeznaczonych do oceny błędów itp. Na to są ćwiczenia słownikowe, lub inne poświęcone pewnym błędom stylistycznym, podobnie jak w obcych językach. Ale i te ćwiczenia muszą opierać się na twórczej samodzielności.

Wypracowanie piśmienne według nowych pojęć rozszerza się do pojęcia nauki o stylu i wymaga tak pod względem treści jak i formy zupełnej zmiany.

Bezwzględną walkę przez dawną szkołę uprawianym wypracowaniom piśmiennym wypowiada też Zuzanna Engelmann, autorka ogromną popularnością cieszącej się w Niemczech pracy pt. „Methodik des deutschen Unterrichts".[1])

Dotychczas znano w szkole średniej właściwie tylko wypracowania literacko - estetyczne i moralno - filozoficzne w formie streszczeń, charakterystyk, zagadnień artystyczno-literackich, porównań utworów, rozbioru cytatów i przysłów itp. Istotą tych wypracowań było oparcie się na lekturze. Przeciwko tym wypracowaniom nastąpiła bardzo silna reakcja w świecie samych literatów, uczonych i pedagogów,[2]) której przyczyną były słabe wyniki co do wyrobienia stylu, a nadto obawy, że przez te wypracowania wychowa się bezmyślnych gadułów, ludzi pełnych obłudy, odznaczających się specjalnym sposobem pisania, do którego doprowadzić musi przymus pisania literacko-estetyczno-filozoficznych wypracowań.

Kierunek moralno-filozoficzny w wypracowaniach jest wynikiem wpływów retoryki i lektury klasycznej, a nadto uznawania naśladownictwa i reprodukcji za najlepszy środek wychowawczy.[3]) Tematy takie nie odpowiadają jednak ani psychice młodzieży, ani poziomowi wiedzy, ani słownictwu. Można je dawać chyba wyjątkowo specjalnie uzdolnionym uczniom. Poza tymi wyjątkami wyrabiają one frazes. Władze szkolne powinny w ogóle zakazać dawania takich tematów.

---

[1]) 1927. Verl. Quele Meyer in Leipzig.

[2]) W. Schneider, Meisters des Stils über Sprach und Stillehre. Leipzig. Teubner 1922.

[3]) Bliższe szczegóły z historii wypracowań piśmiennych w Niemczech podaje również dr O. Greyerz i Richter.

Ogółowi uczniów wystarczy zupełnie omawianie zagadnień moralno-filozoficznych przy lekturze.

Również tematy literacko-estetyczne, wynikające z oparcia programu na nauce literatury, mają charakter prawie tylko reprodukcyjny, pozornej i sztucznej głębokości. W rzeczywistości praca ucznia oparta jest w całości na pamięci. Podobny charakter mają też charakterystyki bohaterów dramatów i epopeji. Opracowanie polegało na gotowych schematach, przy czym obce sądy prowadziły do frazesu, gdyż przerastały możność umysłową uczniów. Wypracowania te wreszcie wynikające również z przyzwyczajeń nauczycieli, sprzeciwiają się duchowi szkoły pracy, który wymaga uwzględnienia postulatów psychologii wieku szkolnego, samodzielności i twórczości. Zaznaczmy, że Z. Engelmann znacznie przekroczyła granice, wyznaczone przez program rządowy, że idzie, podobnie jak Schneider, znacznie dalej.

V

Do osobnej grupy należy zaliczyć zwolenników czy też uczniów Hugona Gaudiga, Lotte Müller i Arno Schmiedera.

Lotte Müller we wstępie do swej pracy pt. Vom Deutschunterricht in der Arbeitschule[1]) zaznacza, że szkoła pracy jest to szkoła, która uczy ucznia samoczynnego ujmowania i kształtowania materiału naukowego i przedstawiania go w wolnej pracy. Celem tej samoczynnej pracy jest wykształcenie wszystkich, tkwiących w dziecku sił i zdolności, przy których pomocy stara się ono świat zewnętrzny wchłonąć. Wychowywanie w duchu wolnego, twórczego kształtowania pragnie uzdolnienia uczniów podnieść do możliwie najwyższego poziomu doskonałości. Przy tym samodzielnym przedstawianiu jest dziecko zmuszone to, co zapamiętało, pomyślało i zaobserwowało wyrazić w formie, która poucza innych o dokonanej pracy, a mianowicie nauczyciela, który ma osądzić, czy pracujący uczeń doszedł do jasnego poznania rzeczy i do opanowania techniki wyrażania i członków klasy, ażeby mogli własną pracę porównać

[1] Verlagsbuchhandlung Julius Klinghardt. Leipzig 1925.

z pracami innych uczniów, skorzystać z tej pracy, poprowadzić ją dalej, ulepszyć pod pewnymi względami i przy innej sposobności za to własną pracą służyć koledze.

Szkoła pracy, zdaniem Lotte Müller, jest taką formą szkoły, która wybiera materiał i metody pod kątem przekształcenia młodego człowieka, podkreślając jak najsilniejsze zbliżenie do życia, która budzi radość pracy, gdyż uwzględnia w uczniu czynnik działania, która przetwarza klasę szkolną w grupy pracy. Zadanie nauczyciela polega na obudzeniu w dziecku woli do rozwinięcia i wydoskonalenia jego istotnych właściwości i do podporządkowania się związkowi pracy, do wzmocnienia sił dziecka do osiągnięcia tego celu, i do dania mu pewnej techniki przy spożytkowywaniu sił.

Z tego stanowiska ujmuje Lotte Müller poglądy swoje na rolę wypracowań piśmiennych, którymi się bardzo obszernie zajmuje.

Arno Schmieder,[1]) poglądy swoje na wypracowania piśmienne opiera na analizie współczesnego światopoglądu, którego podstawą jest rozwój świadomości ludzkiej. Ostatecznym wynikiem tego rozwoju jest uświadomienie sobie ciągłego stawania się, rozwoju, ruchu i życia. Zapatrywanie to, że świat jest ciągle żywym organizmem, jest cechą współczesnego światopoglądu. Dlatego też walka o szkołę pracy i o szkołę życia jest wyrazem tego światopoglądu. Chodzi o to, by dziecko odzyskało utraconą swobodę, by rozwinęło swoje siły i popędy. Na tym tle już łatwo można zrozumieć zagadnienie wolnego wypracowania jako wyzwalającego popęd do kształtowania, którego dawna szkoła nie rozumiała i nie uwzględniała. Nowa szkoła wychodzi od dziecka i cel i metodę uzależnia od duszy dziecka, której znajomość jest bezwzględną koniecznością.

W wypracowaniach piśmiennych musi się wyrobić przede wszystkim chęć do pisania, a wytworzyć ją można, o ile się uwzględni rozmaitość nastawień psychicznych dzieci i o ile się jak najwięcej miejsca użyczy odtwarzaniu życia wewnętrznego i językowi jako naturalnemu sposobowi wyrażania się. Na tle przeżyć i uświadamiania ich sobie, kształci

---

[1]) „Der freie Aufsatz" w pracy zbiorowej pod redakcją H. Gaudiga pt. Freie geistige Schularbeit in Theorie und Praxis. F. Hirt. Breslau 1922.

się świadomość, a tym samym i styl, który zależy od stopnia świadomości. Do tego celu dostosowane być muszą środki postępowania, dzięki którym realizuje się program Gaudiga, stojący na służbie stawającej i tworzącej się osobowości (die werdende Persönlichkeit).

Jeśli chodzi o tematy, to w zakres ich wchodzi wszystko, co się zrodziło w duszy dziecka, a dusza dziecka, jego świadomość czerpie swój pokarm z otoczenia. A ponieważ każde dziecko inaczej przeżywa ten materiał, wobec tego konieczny jest wolny wybór tematów. Najlepiej jednak, o ile tylko nie chodzi o jakiś specjalny cel, nie dawać żadnych tematów, tylko „słowny bodziec" (Reizwort), a każdy uczeń sam sobie szuka tematu i pisze to, co chce. Inna rzecz, że trzeba dzieci nauczyć szukania tych tematów, by one naprawdę dotyczyły wewnętrznego przeżywania, podobnie jak trzeba nauczyć wewnętrznego tworzenia języka, poczucia piękna dźwięku, rytmu, akcentu itp. Trzeba wreszcie uwzględnić psychikę dziecka, dla której okres dojrzewania jest rozstrzygający, a w związku z tym unikać tematów, które przerastają siły ucznia i siłą rzeczy budzić muszą frazes.

VI

Namiętnej, pełnej temperamentu krytyce poddał program rządowy wypracowań piśmiennych Dr W. Schönbrunn w pracy pt. „Der deutsche Aufsatz der Oberstufe".[1])

W stanowisku, jakie zajęły „Richtlinien" w stosunku do wypracowań piśmiennych, dopatruje się Schönbrunn detronizacji wypracowań piśmiennych, które stają na równi z pracami piśmiennymi z innych przedmiotów. Po drugie szczegółowa analiza wskazówek doprowadza go do wniosku, że podstawową zasadą ich jest z jednej strony rzeczowość, opierająca wszystko na obserwacji i własnych myślach celem przeciwstawienia się frazesowi, z drugiej zaś strony przeżycie, którego rolę znacznie jednak ograniczono, chociaż właśnie oparcie się na przeżyciu otwiera najbardziej

[1]) Wydawnictwo „Der deutsche Arbeitsunterricht". Leipzig. Quelle und Meyer. 2 zeszyt.

zamknięte usta. Przyczyn takiego sformułowania wskazówek doszukuje się Schönbrunn w objawach uśpienia powojennego, w przesadnej wierze w rolę rzeczowości i uczoności, we wpływach wygasłego już pozytywizmu, który stworzył pojęcie realizmu, rzeczowości, a odwrócił się od wszystkiego, co duchowe.

Żąda zatem odrodzenia wypracowań piśmiennych. Widzi zaś je w zmianie ducha szkoły, gdyż problem wypracowań piśmiennych nie jest problemem logicznym, lecz psychologicznym. Pierwiastki zaś odrodzenia duchowego odnajduje on we współczesnej filozofii, w etyce i w sztuce; „Der Geist sehnt sich nach Synthese" — twierdzi Schönbrunn. Wobec tego bronić się trzeba przed realistyczno-techniczną kulturą. Wprawdzie prostota, szczerość, dokładność, obrazowość są bardzo cennymi przymiotami, podobnie jak i oparcie się na rzeczowości, ale te postulaty wystarczą tylko dla wypracowań w klasach średnich. W klasach wyższych postulaty te znajdują zastosowanie w przedmiotach fachowych, natomiast wypracowanie z języka ojczystego powinno być od tych obowiązków zwolnione, zadania jego dotyczą dziedziny etycznej.

Młodzież — zdaniem Schönbrunna — żąda syntezy, a nie odtwarzania i przerabiania rzeczywistości, chce udziału serca i myśli, refleksyj, filozoficznych rozważań, szerokiego światopoglądu, możności osobistego wypowiedzenia się. Wobec tego wypracowanie nie jest zagadnieniem ani technicznym, ani też logicznym. Wychowanie przy pomocy wypracowań jest zagadnieniem kształcenia charakteru, a technika wypracowania jest problemem psychologicznym. Chodzi więc o to, jak należy wpłynąć na charakter ucznia, aby wzrosła jego zdolność wypowiadania się, jaki kierunek charakteru musi sobie uczeń wybrać i jaki nastrój powinien go wypełnić, ażeby on sam odczuł potrzebę wypowiedzenia się, chodzi zatem o pobudzenie i nastawienie całej psychiki ucznia. Uczeń na stopniu wyższym musi wydobyć ze siebie cały ogień wewnętrznego przekonania. Aby to uzyskać, trzeba wytworzyć w szkole atmosferę pogody i swobody przede wszystkim w stosunku nauczyciela do ucznia i wytworzyć chęć i zapał do pisania. Na stopniu wyższym każde wypracowanie musi być wyznaniem. Temat może brzmieć,

jak wszystkie dotychczasowe, literackie czy moralne, ale tkwić w nim musi przeżycie ucznia, a nadto musi się dopuścić bezwzględną swobodę w opracowaniu tzn. obok wolności wyboru tematu wolność poglądów i wolność stanowiska w stosunku do tematu, przede wszystkim zaś w każdym wypracowaniu musi być punkt, który skłoni ucznia do wyznań. Trzeba tylko uczynić temat żywotnym, sprawą serca i sumienia, trzeba obudzić problem i wywołać konflikt z osobistym życiem ucznia. Ta problematyka, to doprowadzenie do konfliktu jest głównym czynnikiem, który rozwiązuje uczniom języki. Tym sposobem osiągnie się szczerość, wydobycie własnej istoty, naturalność, prostotę, bogactwo słów i obrazowość, krytycyzm, radość z powodu samodzielnego myślenia, a wreszcie umiejętność filozoficznego myślenia. A trzeba zaznaczyć, że zagadnienia filozoficzne, problemy, dotyczące światopoglądu i życia, to najwyższy — zdaniem Schönbrunna — punkt, który winny osiągnąć wypracowania piśmienne, czy szkoła średnia wogóle, filozofia bowiem jest podstawą żywotności kultury, wyrazem potrzeb i przemyśleń. Na tej drodze widzi autor możliwość odrodzenia wypracowań piśmiennych.

VII.

Inną zupełnie drogą kroczy Walther Seidemann[1], szukający rozwiązań na terenie językowym. Przede wszystkim poddaje on krytyce dotychczasowe sposoby nauczania, które albo pojmują język racjonalistycznie i zewnętrznie, sprawę treści i formy traktują mechanicznie i pamięciowo, albo dają znów przewagę treści, uważając formę za naturalny wynik treści, na którą składają się przeżycia, obserwacje i t. p. Obydwa te kierunki uważa on za pozytywistyczne, gdyż rozpatrują język jako coś gotowego, podanego w niezmiennej formie, gdzie forma i treść stanowią dwa odrębne czynniki. Na tle psychologicznej analizy języka Seidemann stwierdza, że w przeżyciu językowym nie wystarcza jedynie odnalezienie ścisłego, na zasadzie prawa stycz-

[1]) Der Deutschunterricht als innere Sprachbildung. Leipzig. Quelle und Meyer 1924-

ności opartego stosunku między wyobrażeniem przedmiotowym i językowym czyli między treścią i formą. W języku tkwi jeszcze pewna liczba zjawisk przejściowych (Zwischenerscheinung), które wynikają ze stosunku treści do formy i są wewnętrznym węzłem między częściami zewnętrznymi, i nawzajem na siebie oddziaływują. W ten sposób treść działa kształtująco na formę zewnętrzną, która pod jej wpływem zostaje przetworzona, aby osiągnąć wzajemne porozumienie i naodwrót forma zewnętrzna działa na treść, ustalając pewne stałe cechy. Przez te „międzyprocesy“ treść i forma nabierają dopiero wartości językowej.

To kształtujące wzajemne oddziaływanie duchowo-zmysłowe między treścią i formą, przejawiające się tak przy wyszukiwaniu wyrazów jak przy ich znaczeniu, istotne dla każdego zjawiska językowego, najprostszego i najbardziej złożonego — tworzy wewnętrzny kształt językowy (innere Sprachform). Nie jest to proste przeżycie, podstawę stanowi językowy stosunek znaczeniowy lub językowa intencja, polegająca na tym, że się wie, o jakiej treści myśli forma i kiedy forma i treść nawzajem sobie odpowiadają. Otóż tak pojmowane wewnętrzne kształcenie języka użycza wypracowaniom piśmiennym istotnego celu. Nie chodzi ani o sprawność językową, ani o wyrobienie daru obserwacyjnego, fantazji czy pamięci, lecz jedynie o wyrobienie twórczego językowego przedstawiania, o językowe ujęcie. Metoda ta nie ma nic wspólnego z dawną metodą naśladownictwa, ani z metodą przeżyć, która zresztą w rozwoju nauczania ma swoją chlubną kartę.

Dziecko, zdaniem Seidemanna, pisze wypracowania nie ze względu na treść, ale ze względu na język. Szuka treści tylko dlatego, aby nadać jej kształt językowy. Nie treść rozstrzyga o wartości wypracowania, ale chodzi o rozmaitość dróg językowego ujęcia, o znajdowanie własnego „wyrazu“ dla własnych przeżyć, o stwarzanie języka. A więc istota wypracowania nie tkwi w przeżyciu w ogóle, ale w językowym przeżywaniu kształtu, formy. Przeżywanie tych twórczych procesów nadawania kształtu jest tajemnicą kształcenia przez wypracowania. W tym duchu musi być przeprowadzone każde wypracowanie piśmienne.

Wypracowanie nie może rozrywać wewnętrznej formy językowej, nie można odrębnie traktować treści i formy, gdyż wewnętrzna forma językowa jest jednolita. Opracowanie musi dotyczyć jednocześnie treści i formy. Nie można mówić dzieciom, co możecie napisać albo co potraficie wyrazić, ale: „Gestaltet". Do celu tego najlepiej nadają się tematy wolne albo ramowe, które nie krępują zupełnie wewnętrznej wolności jezykowej. Jak się to odbywa praktycznie, najlepiej pouczy przykład. Uczeń był na wsi i potem przychodzi do nauczyciela z propozycją: „chcę dać obraz wsi, w której byłem wczoraj", albo: „chcemy opisać, jak pociąg zajeżdża na stację". Wobec takiego stanowiska nie istnieje dla Seidemanna zagadnienie np. tematów literackich, albowiem nie opracowuje się tematów literackich, treści utworów, tylko bierze się pewne kształty i przystosowuje się je do nowej treści.

W zakresie kształcenia językowego odróżnia on dwa kierunki: język poznawczy i język artystyczny, którym odpowiadają wypracowania poznawcze i artystyczne z rozlicznymi formami przedstawienia. Zaznaczyć trzeba jeszcze, że metoda, proponowana przez Seidemanna, jest znacznie trudniejsza, niż przy dawnych wypracowaniach, podstawą tej metody, to dostosowanie się do psychologii dziecka, ścisłe określenie granic uzdolnień, a przede wszystkim serdeczne współżycie z nauczycielem, który musi się wstawić w położenie ucznia, szukać z nim i współpracować.

VIII

Błędne jednak byłoby mniemanie, że te nowe poglądy zdobyły sobie już prawo obywatelstwa. O pewnym konserwatyźmie poglądów, względnie o powolnym zdobywaniu zwolenników świadczą może najlepiej encyklopedie pedagogiczne, które są mniej więcej wyrazem przeciętnych poglądów. Dla ilustracji zatem podam pokrótce poglądy dwóch autorów, jednego, współpracownika leksykonu, wydanego przez prof. Willmanna w r. 1913, a powtórzonego bez zmian w roku 1921, i drugiego, współpracownika wychodzącego od r. 1928 leksykonu pedagogicznego.

Pierwszy z nich B. Seidenberg[1]) uważa wypracowanie za bardzo ważny ośrodek nauczania i badania wiadomości, gdyż uczeń tylko to może jasno wypowiedzieć, co dobrze umie. Jest też ono zachętą do nauki, kiedy uczeń wie, że będzie musiał piśmiennie zdać sprawę z tego, czego się nauczył, wpływa też na wysiłek nauczyciela, który widzi celowość swej pracy. Z tego stanowiska wynika już jasno, że trzeba te myśli, które ma uczeń wypowiedzieć, uczniowi przyswoić, wobec tego każde wypracowanie musi być szczegółowo opracowane i przygotowane, uczeń musi je mieć gotowe w umyśle, nim przystąpi do pisania. Stąd wynika w dalszym ciągu ścisłe uszeregowanie form, oparcie się przede wszystkim na literaturze itd., choć nie gardzi się już przeżyciami i tematami wolnymi, które jednak powinny być tak rzadkie, jak święta wśród dni powszedniej pracy. Zresztą uczniowie zamało posiadają materiału do wypracowań wolnych, co gorzej, w tego rodzaju wypracowaniach uczniowie właściwie pouczają nauczyciela, kiedy potrzebne im kierownictwo i przykład starszych.

Blisko poglądów Seidenberga stoi A. Biese.[2])

Natomiast Richter[3]) referuje obiektywnie historyczny rozwój poglądów i stan ich obecny, jedynie z końcowych słów wynika, że może nie na wszystko się godzi, gdyż mówi: przyszłość pokaże, czy nowe teorie dadzą dobre wyniki. Z tych dwóch poglądów można wyciągnąć wniosek, że jeszcze i dziś nauczyciele niemieccy poddają się nowym poglądom z pewnym zastrzeżeniem.

IX

Z tych licznych omówień wydobyć możemy pewne punkty wspólne, które w krótkości scharakteryzują nam ogólny pogląd na wypracowania piśmienne:

1. Przede wszystkim uderza przywiązywanie wielkiego znaczenia do wypracowań piśmiennych jako jednego z najważniejszych środków tak w dziedzinie nauczania, jak i pod względem wychowawczym.

---

[1]) Aufsatz. Lexikon der Pädagogik. Freiburg 1913. II wyd. 1921.

[2]) Wie unterrichtet man Deutsch.

[3]) Aufsatz. Pädagogisches Lexikon 1929. Bielefeld und Leipzig.

2. Punktem wyjścia nie są cele, oparte na ogólnych założeniach, ale psychika dziecka, zrozumienie jej odrębnych praw, dostosowanie się do nich i rozwój indywidualności dziecka.

3. Stąd walka z retoryką, naśladownictwem, szablonem, z morałami i wszystkim, co psychice dziecka nie odpowiada, co przerasta siły dziecka i grozi zwichnięciem jego duszy.

4. Natomiast żądanie pełnej swobody i twórczości, uwzględniającej poziom psychiczny dziecka tak co do treści, jak formy.

5. Dziecko jest nie tylko autorem, czerpiącym ze świata własnych obserwacyj i przeżyć i interesujących go problemów, ale i słuchaczem. Pisze dla siebie i dla kolegów. Z tego wynika zupełnie inny stosunek dziecka do wypracowania, przede wszystkim radość tworzenia i naturalność, bezpośredniość i samodzielność, rzeczowość i krytycyzm.

6. Dziecko, opracowujące bliski sobie i dowolnie wybrany temat ma również możność głębszego opanowania formy, zrozumienia jej celowości, a przede wszystkim ścisłego związku między treścią i formą. Może zatem odczuć wewnętrzną wartość języka i wykazać swój twórczy stosunek. Wobec tego praca nad wyrobieniem języka nabiera zupełnie innego charakteru.

7. Wzajemny stosunek nauczyciela i ucznia musi być stosunkiem, opartym na zupełnym zaufaniu, szczerości i radości, jaką daje twórcza współpraca.

8. Rozwiązanie tych wszystkich problemów może nastąpić jedynie na terenie szkoły pracy.

Tak się przedstawiają ogólne zasady.

Antoni Czapliński

NAJPOSPOLITSZE BŁĘDY W WYPRACOWANIACH UCZNIÓW SZKÓŁ ŁÓDZKICH

„Język jest dźwignią życia umysłowego człowieka i koniecznym środkiem jego współżycia społecznego”.[1]) W tych słowach krótko lecz trafnie określa S. Szober znaczenie kształcące języka w rozwoju duchowym jednostki i jego rolę społeczną.

Nic dziwnego, że jednym z podstawowych zadań szkoły, która bierze na siebie trud kształcenia jednostki i przygotowania jej do życia, jest ułatwianie młodzieży opanowania mowy ojczystej i pogłębianie jej znajomości.

Wśród wielostronnych celów nauczania języka polskiego na wszystkich szczeblach wysuwa się na czoło troska o wyrobienie sprawności językowej młodzieży, tj. wdrożenie jej, jak mówi Program, do „poprawnego, jasnego i rzeczowego wypowiadania się w mowie i piśmie” oraz posługiwania się właściwymi środkami ekspresji.

Na wyższych szczeblach nauczania szkoła w dążeniu do wyrobienia kultury językowej ucznia musi rozbudzić w nim wolę do świadomego i celowego posługiwania się językiem. Uczeń powinien nie tylko umieć wyrazić swoją treść wewnętrzną we właściwej formie słownej, ale starać się o to, aby wypowiedź jego z wielu możliwych była najlepsza.

Z charakteru społecznego, użytkowego języka i z szacunku dla niego jako wspólnego dobra całego narodu wypływa przy nauczaniu postulat poprawności. „Praca nad zdobywaniem poprawności językowej wymaga zawsze celowego wyboru, unikania wszelakiego rodzaju wykolejeń językowych, wystrzegania się pewnych form gramatycznych,

---

[1]) S. Szober, Na straży języka — szkice z zakresu poprawności i kultury języka polskiego. „Nasza Księgarnia“, Warszawa 1937, str. 61.

zwrotów i nałogów wymowy, uważanych za niepoprawne i nawracania ich we właściwe łożysko".[1])

Za niepoprawne uważa się te formy i zwroty, które są niezgodne z normami i zwyczajami językowymi, panującymi we współczesnym języku warstw wykształconych.

Wśród czynności dydaktycznych, zmierzających do systematycznego zaprawiania młodzieży do poprawności językowej, pracą podstawową jest poznanie typowych błędów uczniowskich w danym środowisku regionalnym.

Artykuł niniejszy, idąc śladami podobnych prac[2]) ogłoszonych drukiem, jest próbą zestawienia najczęściej spotykanych błędów w wypracowaniach piśmiennych uczniów szkół łódzkich.

Nie mam zamiaru dawać pełnej regionalnej charakterystyki mowy młodzieży i dlatego ograniczam się do omówienia błędów w zadaniach piśmiennych.

Język żywy, mówiony dostarcza nam danych do poznania osobliwości i odstępstw językowych w zakresie głosowni, fleksji, słownictwa (wpływ gwary, żargonu). W języku pisanym, jak wiadomo, staranniejszym na ogół od mówionego, obok błędów ortograficznych wystąpią najbardziej uporczywe błędy językowe, które do pewnego stopnia są odbiciem wykolejeń mowy żywej.

Kryteria stopnia poprawności wypowiedzi ustnych i piśmiennych ucznia są różne. Głos, tempo, intonacja, gest zacierają nierzadko wrażenie błędu, tak że nawet wprawne ucho nauczyciela nieraz go nie uchwyci; zresztą, nie wszyst-

---

1) S. Szober. l. c. str. 32.

2) Por. Altbauer M., O błędach ortograficznych i gramatycznych w zadaniach polskich Żydów przemyskich. Język Polski XIV. 105, 139.

Janow-Nitsch, Błędy ortograficzne i gramatyczne w zadaniach polskich Rusinów lwowskich, Język Polski IX. 13, 51.

Kubiński R., Błędy ortograficzne i gramatyczne w zadaniach uczniów lwowskich. J. P. VIII. 145.

Tomaszewski A., Błędy językowe uczniów szkół poznańskich. J. P. XII. 45, 81

Pniewski, Błędy i właściwości językowe w zadaniach młodzieży polskiej w Gdańsku. Rocznik Gdański I. 1927.

Trzaska E., Gwara i wpływy obce w języku uczniów szkół śląskich. Instytut Pedagogiczny, Katowice 1935.

kie zauważone błędy poprawiamy. Inaczej jest w wypowiedzi piśmiennej, gdzie żadnego oczywistego błędu nie zostawiamy bez zaznaczenia.

Dlatego też walka z błędami przez wdrażanie form poprawnych odbywa się nie wyłącznie wprawdzie, ale przede wszystkim na terenie wszelkiego rodzaju prac piśmiennych. Z tych względów wydaje mi się rzeczą szczególnie ważną poznanie błędów w zadaniach piśmiennych.

Materiał rzeczowy, gromadzony w ciągu 9 lat, czerpałem przede wszystkim z zadań uczniów Gimnazjum Państwowego im. G. Narutowicza w Łodzi, z wypracowań egzaminacyjnych kandydatów do I klasy oraz prac maturalnych eksternów i abiturientów kilku gimnazjów.

Środowisko domowe, z jakiego pochodzą uczniowie gimnazjum im. G. Narutowicza, jest dość typowe dla większości młodzieży szkół łódzkich. Są to przeważnie dzieci robotników fabrycznych (pochodzenia wiejskiego), rzemieślników, tramwajarzy, drobnych kupców, niższych funkcjonariuszów państwowych; niewielki procent stanowią synowie rodzin inteligenckich. Pod względem narodowościowym skład jest dość jednolity, element niepolski jest nieliczny.

Celem zdobycia możliwie pełnego obrazu odchyleń od norm poprawności należałoby dać jeszcze przegląd błędów uczniowskich w zakresie jęz. polskiego w szkołach mniejszościowych: żydowskich i niemieckich.

Wpływy językowe niemieckie, zwłaszcza w składni i słownictwie, widoczne są również w języku młodzieży polskiej, gdyż przenikają z mowy potocznej środowiska.

W zestawieniu podaję błędy najczęściej występujące. Jeżeli pewna kategoria błędów pojawia się nie tylko w wypracowaniach kandydatów do I klasy, ale również w pracach maturalnych niektórych abiturientów (np. biernik po przeczeniu), jest to dowodem, że mamy do czynienia z błędami szczególnie głęboko zakorzenionymi, z którymi szkoła nie mogła się uporać przez szereg lat. Głównym celem niniejszego artykułu jest wyłowienie tych właśnie uporczywie powtarzających się w języku ucznia błędnych nawyków.

I. B ł ę d y w p i s o w n i.

Odstępstwa od obowiązujących zasad pisowni są tak liczne i różnorodne, że niesposób tu wszystkie wymieniać. Od dawna narzeka się na stan ortografii w szkole, który z każdym rokiem zdaje się pogarszać. Ostatnie zmiany pisowni, podjęte między innymi w celu jej uproszczenia, a zatem ułatwienia, stały się na razie, przynajmniej w okresie przejściowym, przyczyną nowych trudności i wykolejeń (i, j; pisanie łączne i rozdzielne; niektóre zasady interpunkcji).

Jest faktem, który potwierdzają wyniki egzaminów wstępnych [1], że młodzież szkół powszechnych przychodzi do gimnazjum z takimi brakami w zakresie ortografii, iż w ciągu 4 lat nauki w gimnazjum, a nierzadko i w liceum nauczyciel musi poświęcić zwalczaniu tych błędów sporo czasu ze szkodą dla innych działów nauki języka ojczystego (kompozycja, styl).

1. S a m o g ł o s k i.

ó — u: Częste mieszanie liter, gdyż pisownia w wymowie nie znajduje podstaw do rozróżniania. Np.: m*ó*sieli, zwr*u*cić, dr*u*żnik, k*ó*la, pag*u*rek, tł*ó*mi, G*ó*staw, pł*u*cienny, za*ó*warzyć, rach*ó*je, niesk*ó*tkuje (niby wymieniające się z — ować), dw*u*ch (spotykane również w starszych klasach, do czego przyczynia się zapewne oboczność *dwóch*: *dwu*).

ą — om, on, o; ę — em, en, e: W klasach niższych panuje duża chwiejność w pisaniu nosówek lub samogłosek + spółgł. nosowej, zarówno w wyrazach rodzimych jak i zapożyczonych. A więc zgodnie z wymową: k*om*piel, tr*om*bić, prowadz*on*e, b*em*bnić, zmarzni*en*ty, zam*en*t, obok: b*ą*ba, b*ą*bowiec, k*ą*pas, cem*ę*t, tal*ę*t, ori*ę*tować się, r*ę*ta, fragm*ę*t.

Wygłosowe — *ą* jak — *om,* np.: przyjm*om*, zrobi*om*; w narzędn. l. p. szabl*om*, kaznodziej*om*, z koleg*om* i na odwrót w cel. l. mn. — tym czynnością, gością, towarzyszą; nosówka zamiast samogł. + spółgł. nos., np.: zakączył, umię, jęcami,

[1] Por. artykuły w „Poloniście" r. 1937, str. 145 — 151 oraz. W. K w a s k o w s k a, Refleksje na marginesie programu jęz. polsk w gimnazjum. Dz. Urz. Kur. Okr. Szk. Warsz Rok IX, 3, str. 112.

niebezpieczęstwo, uwięczony; niekiedy nosówka + spółgł. nos., np.: skąnd, wąnski, cięnszki.

W związku z zatratą nosowości wygłosowego ę bardzo rozpowszechniona pisownia, nawet w klasach najwyższych: imie, książe, ramie, sie (obok mnię); w bierii. l. p. r. ż.: książke, na ławke, uwage, nadzieje. Pospolity błąd, podtrzymywany przez wymowę, w cz. przeszł. czas typu *zginąć*: zginoł, zgineła, zgineli, obok dalszych wykolejeń: wzięłem, płynełem (analogicznie do form liczby mnogiej).

o — e: Pod wpływem wymowy gwarowej i dążności do wyrównania dość rzadko spotyka się na piśmie formy: niesę, bierą, wlekłem.

i — j: Przy wprowadzaniu w szkole nowej pisowni kwestia używania liter *i* — *j*, pozornie bardzo prosta, wywołała duże zamieszanie wśród młodzieży nie tylko w szkole powszechnej, ale i w gimnazjum. Dawne przyzwyczajenia, niedostateczne opanowanie nowych zasad, wreszcie wpływ fonetyki („zgodnie z wymową" lub „bez względu na wymowę") lub czynników morfologicznych — wszystko to wprowadziło poważny zamęt w pisowni *i* — *j* po spółgłosce lub po samogłosce. W świadomości wielu uczniów wyrosło mylne przeświadczenie o upowszechnieniu litery *i*, dlatego spotyka się ją nawet w wyrazach, w których dotychczas pisano zgodnie z wymową zupełnie poprawnie *j*. Po spółgłosce po staremu: mil*j*on, d*j*abeł, kolon*j*a, ale również: jaskin*j*a, pracown*i*a; zupełne wypaczenie nowych zasad: koncepc*i*a, decyz*i*a obok: odc*j*ęty, pod postac*j*ą; w dopełniaczu: arm*i*, konwal*i*, cukiern*j*i; po przedrostkach: z*i*e, nadiechał, zd*i*oł, ob*i*ął. Po samogłosce: Tro*i*anie, złote*i*, poko*i*u, kole*i* (mian.), wo*i*sko, uzbro*i*ony, ro*i*no, na*i*lepiej, usługu*i*ący, ale: kole*j*i, szy*j*i, kaznodzie*j*i, bo*j*i się, rozma*j*ty.

e — y (i): Siłą przyzwyczajenia utrzymują się jeszcze wahania w pisowni końcówek narzędn. i miejsc. l. p. oraz narzędn. l. mn. deklinacji przymiotnikowo-zaimkowej, a szczególniej w zaimkach, np.: w głębokiem jeziorze, gołemi rękoma, czemś, tembardziej, przedewszystkiem, poza tem obok: pot*y*m, przedt*y*m (w znaczeniu przysłówkowym). Spotyka się również formy: prost*y*mu ludowi, star*y*mu ojcu, a nawet: pod płot*y*m, za ogrod*y*m. Tłumaczę to nie tyle fonetycz-

nym zjawiskiem „pochylania” *e* przed nosówką, ile raczej mechanicznym unikaniem grupy — *em*.

2. Spółgłoski.

ch — h: Wymawiane jednakowo, bezdźwięcznie, wskutek czego częste błędy ortograficzne; przeważa skłonność do pisania *ch* np.: *h*arakter, *h*ytry, *h*iński (uzasadnienie: wyraz obcy) obok: *ch*alabarda, *ch*erold, *ch*uśtawka, *ch*andlarz, *ch*onor, *ch*ełm, wa*ch*ać się, bo*ch*ater. Ostatnie 2 wyrazy mimo częstego użycia piszą błędnie nawet uczniowie starsi.

ż — rz: Mieszanie tych liter ze względu na jednakową wymowę należy do najpospolitszych błędów ortograficznych, np.: stwo*ż*onka, obej*ż*eć, *ż*ucić, *ż*ąd, przy*ż*ekł, w kolo*ż*e, wie*ż*ch obok: świe*rz*y, mał*rz*a, *rz*ołnie*ż*, wie*rz*a, te*rz*, *rz*ądza, podwy*rz*szenie, ka*rz*e (kazać).

rz — sz: Mylne stosowanie zasady: *rz*, po *b*, *p*, *d*, *t*, *g*, *k*, np.: więk*rz*y, lep*rz*y, upięk*rz*yć. Niekiedy w tym wypadku wrażenie błędu wywołuje niestaranne pisanie liter *rz* i *sz*.

trz — cz: Wpływem wymowy indywidualnej (młodzież żydowska, niemiecka lub przybyła z innego obszaru wymawianiowego, gdyż ogół wymawia *trz* jak *tsz*) wytłumaczyć należy dość rzadko spotykane błędy: we wnę*cz*u, przypa*cz*yć się, opa*cz*nościowy; ws*trz*ął, rozpa*trz* (-cz), bez*trz*eszczą.

Błędy ortograficzne powstałe pod wpływem zmian fonetycznych w grupach spółgłoskowych:

1) zanik dźwięczności spółgłoski wygłosowej, np.: powie*c*, stamt*ont*, poniewa*sz*. 2) upodobnienie pod względem dźwięczności, np.: sta*t*ko, po*tstem*p, grzą*t*ka, p*sz*ech*ack*a, ro*s*palony, zabe*s*pieczony, up*sz*edził, zwycię*s*ca, mę*sz*czyzna, ok*sz*yk, wsza*g*że, ta*g*r*z*e, pro*ź*ba obok: począ*d*kowo, łopa*d*ka, po*d*knął się, spo*d*kanie, zwycię*z*ki, wą*z*ki. 3) upodobnienie pod względem miejsca artykulacji spółgłoski: d*ź*wi, po*ś*liśmy, nare*ś*cie, py*ś*nił się, najbli*ś*si, ro*ś*ciął, u*ć*ciwy, be*sz*czelny. 4) uproszczenie grup spółgłoskowych: ja*g*dyby, ro*s*ypać, porostawiane, be*zwł*ocznie, ro*zt*rzygnąć, sre*bn*y, do Pio*tk*owa, w ga*rk*u, war*st* społecznych, naje*ź*ców, zło*ś* (-ć), do*ś* (-ć), kra*ś* (-ć). Ta kategoria błędów w kl. I jest jeszcze dość liczna. Okresowo pojawia się również w kl. II po przero-

bieniu z nauki o języku różnego rodzaju zmian spółgłoskowych.

Bezokolicznik czasowników, których temat cz. przeszł. kończy się na — *g* — często bywa pisany z końcówką — *dz*. Błąd ten spotyka się indywidualnie nawet w pracach maturalnych.

3. Pisanie łączne i rozdzielne grup wyrazowych.

Jak wiadomo, jest to w całej pisowni najtrudniejsza kwestia, nic więc dziwnego, że przy nauczaniu ortografii nastręcza ona wiele trudności, z którymi całkowicie nigdy szkoła się nie upora. Nawet gdy uczeń przebrnie już zwycięsko przez wszelkie arkana pisowni, jeszcze wówczas staje niejednokrotnie wobec pytania: razem czy oddzielnie? przy jakimś wyrażeniu przyimkowym i bez pomocy słownika ortograficznego nie rozstrzygnie wątpliwości.

Nauczyciel spotyka w wypracowaniach uczniów wiele błędów i w tych grupach wyrazów, których pisownia ze względu na ich wyraźną kategorię gramatyczną jest ujęta w jasne prawidła.

1) Przyimki z innymi wyrazami.

Dość pospolitym błędem w kl. I jest pomieszanie przyimka w jego właściwej roli w związkach wyrazowych w zdaniu z przedrostkiem. Dopiero nauka o cząstkach słowotwórczych wyrazów wprowadza pewien porządek. „Słuchowcy” piszą często proklityczne przyimki jednosylabowe razem z wyrazem następującym, np.: *do*domu, *z*tradycją, *naj*ednym, *zaj*akiś, *wn*ią, *zan*imi, *zn*as. Ci zaś, co uświadomili sobie i zapamiętali wzrokowo, że przyimek pisze się oddzielnie z wyrazem następującym, oddzielają również przedrostki, np.: *po kł*adli, *po z*apalane, *na p*isał, *na p*racował się, *w p*adł, *w z*ioł, *w p*uścić, *w z*gardzony, *z b*adać, *z g*inęli, *z o*rientował się, *z t*chórzył.

Z trudem utrwala się pisownia łączna przyimków złożonych z samych przyimków, zwłaszcza jeżeli chodzi o przyimek *z*. A więc po staremu: *z p*od, *z p*oza, *z p*o*ś*ród. Ci, którzy przyswoili sobie pisownię przyimka *sprzed, sponad,* rozszerzają często zasadę pisania łącznego z jednoczesnym

ubezdźwięcznieniem przyimka *z* na wyrażenia przyimkowe, np.: *spowrotem, spowodu, spocżątku, spoważaniem.*

Przyimki: *beze, ode* itp. pisane z zaimkami niejednokrotnie razem, np.: *beze*mnie, *nade*mną, *przede*wszystkiem.

2) Partykuła *bym, byś, by...*

Mimo jasnej zasady spotykamy pisownię: zdradzi*li by*, napisa*ł bym*, możn*aby*, któr*yby*, c*oby*.

3) *Nie* z poszczególnymi częściami mowy.

Uczniowie I kl. piszą bardzo często *nie* razem również z czasownikem, szczególniej z jednosylabowymi formami, np.: niechcą, niezdążył, niebył, niewiem, niema.

Duże trudności sprawia nawet uczniom klas najwyższych pisanie *nie* z imiesłowem biernym, gdyż o pisaniu łącznym lub rozdzielnym decyduje poczucie piszącego. Nie zawsze jest rzeczą łatwą stwierdzić, czy imiesłów występuje w znaczeniu czasownikowym czy przymiotnikowym.

Nie z przysłówkami nie pochodzącymi od przymiotników pisane najcześciej błędnie, np.: *nie*zawsze, *nie*bardzo, a szczególniej *nie*tylko.

4) *jak* przy stopniu najwyższym pisane często razem, np.: *jak*najlepszy, *jak*najmniej.

5) *za* z przymiotnikiem lub przysłówkiem dość często razem, np.: *za*mały, *za*drogi, *za*długo, *za*wiele.

6) *toteż* w znaczeniu *więc, zatem* pisane przeważnie oddzielnie.

4. Wielkie i małe litery.

W kl. I spotyka się pisanie imion własnych małymi literami, a przymiotników od imion własnych — wielkimi, np.: *p*olak, *p*olska, *n*iemcy, wojsko *R*zymskie, obrus z *A*ngielskiego płótna.

Pospolity błąd w pisaniu tytułów książek, np.: Łowcy *W*ilków, Ogniem i *M*ieczem, Ludzie *B*ezdomni oraz wypadlub aktów dziejowych, np.: Konstytucja *T*rzeciego (lub 3-go) *M*aja, Powstanie *L*istopadowe.

Nazwy członków zgromadzeń zakonnych pisane przeważnie dużą literą, np.: *J*ezuici, *B*ernardyn, *D*ominikanin.

5. Kropka po cyfrze i skrótach.

Zasada o sposobie pisania liczebników porządkowych cyfrą nie bywa przestrzegana. Uczniowie piszą, np.: *22-go* stycznia, *75-ta* rocznica, o *3-ej* godz.

Po każdym skrócie z przyzwyczajenia stawiają kropkę, a więc nie tylko, np.: inż. prof. ale również *nr., dr.,* a nawet *dra.* Judyma.

6. Dzielenie wyrazów.

Błędy: 1) nieprzestrzeganie zasady o niedzieleniu grupy: spółgłoska + i + samogłoska, np.: *lin-ia, Kord-ian, ser-io.*
2. rozbijanie wyraźnych cząstek słowotwórczych, np.: *ok-ry*ła, *pow-ło*ka, *po-dno*szenie, *zep-su*ty.

II. Odmiana wyrazów.

W zakresie fleksji błędy są stosunkowo nieliczne i występują na ogół rzadko.

1. Rzeczownik.

Deklinacja męska. W mian. l. p. pojawia się dziwna metateza w wyrazach: *zwrok, zwrost, wzrot.* W narzędn. l. p. przeniesienie rzeczownika z dekl. ż. do męsk., np.: Jacek był wielkim zawadiak*iem*. W mjsc. l. p. dążność do rozszerzenia końc. — *e* na wszystkie twardotematowe, np.: o syn*ie*, o pan*ie*, w kapelus*ie*. Dość często forma: *na dworzu* w znaczeniu przysłówkowym, ale *we dworze.*

W mian. l. mn.: gośc*i* (może analogicznie do kości), nauczyciel*owie,* kurs*a* wieczorowe. D. l. mn. Proces rozciągania końcówki — *ów* na miękkotematowe wywołuje wahania w odmianie, a więc: uczn*i*, kra*i*, rodza*ji*, obycza*ji*, tramwa*ji*, przechodn*i* obok: pisarz*ów*, rycerz*ów*, góral*ów*. Dość pospolite formy: do Wło*szech*, do Węg*rzech;* niekiedy: książę — księ*ci*. B. l. mn. rzecz. żywotnych nieosobowych często równy D., np.: W Smorgoniach wychowywano niedźwiedz*i*. Myśliwy zabił trz*ech* zaję*cy*. Dość często odmiana: przyjaciel*i*, przyjac*ielom*, z przyjaci*elami* (z przyjaciołami), o przyjaciel*ach;* chrześcij*aninami*, o włości*aninach*.

Deklinacja żeńska. Często: *Rzeczypospolita* obok *Rzecz*pospolitej. Indywidualnie: Wereszczaków*nej*, kniaziów*nej*. W D. l. mn. niekiedy: ram*ów*, czcionk*ów*; ide*j*, ale*j*.

W kl. I pod wpływem mowy żywej środowiska występują formy: ręc*ami*, w ręc*ach*.

Deklinacja nijaka. W C. l. p. zjawia się niekiedy końcówka — *owi* np. zer*owi*, ku miast*owi*. Zdarzają się wykolejenia w rodzaju: imion*em*, znamie*niami*.

2. Przymiotnik.

Sporadycznie występują formy: ludzie ob*ci*, du*zi* chłopcy.

3. Zaimek.

W B. l. p. zaimka osob. niekiedy forma mnię (pod wpływem mię). W odmianie zaimka *on* zdarzają się po przyimku lub w narzędniku formy bez narostka *n* —, np.: oprócz *j*ego, przeciw *i*m, wzgardzili *j*ą. Zaimek: *to, samo* pod wpływem końcówki przymiotnika ma często postać *te* (jasne słońce), sam*e* (zdarzenie). B. l. p. zaimka *ta* pod wpływem wymowy przeważnie: *tą*. *Wszystek* w l. m. ma niekiedy formę *wszystcy* obok *wszystkie*.

4. Czasownik.

Bezokolicznik wziąć wymawiany i pisany bardzo często jak *wziąść*. Czasowniki: umieć, rozumieć bywają odmieniane: *umię, zrozumią*.

Iść w cz. przeszł. ulega bardzo rozpowszechnionym wykolejeniom, np.: *szłem, weszłem, weszliśmy*, nad*szedła*, imiesł. — *weszedłszy*. Czasowniki na — *ąć* w l. p. cz. przeszł. mają nierzadko formy wyrównane do form l. mn., np.: odpocz*ęłem*, zgin*ęłem*. W cz. przeszł. czasowników na — *nąć* widoczna tendencja do używania form krótszych (bez — *ną* — — *nę* —), a więc nie tylko, np.: *wybuchło, zakwitła, wyschły*, ale także: *zamkłem, krzykła, zapragłyby*. Czas. *dawać* ma odmianę: nie *dawają* sobie rady, *zdawając* sobie sprawę. Dość rozpowszechniona jest ruchoma końcówka cz. przeszł. w postaci *żem*..., np.: Najpierw *żem* przypuszczał. Wprawdzie *żeśmy* nie mieli kwiatów. Po godzinie *żeśmy* byli na miejscu. Czy *żeście* już skończyli? W kl. I spotyka się użycie formy osobowej zamiast rzeczowej, np.: Nawet niedźwiedzie rozmawia*li* po francusku. Wtrąca*li* się różne państwa. Zwierzęta nie wiedzie*li*. Osoby znaleź*li* się. Dzieci zażywa*li*... Dzieci będą mog*li* lepić bałwana. Rzadki wypadek użycia dawnego imiesłowu czynnego cz. przeszł., w znaczeniu

imiesłowu biernego widoczny w zdaniu: Jego zawio*dłe* nadzieje wzbudzają litość. (III kl.)

III. Składnia.

1. Orzecznik przymiotny występuje prawie zawsze w narzędniku, np.: Wobec mnie był przyjacielsk*im* i szczer*ym*. Ks. Radziwiłł był towarzysk*im*. Ciekaw*ym* jest stosustosunek Asnyka do pozytywizmu. Użycie narzędnika szerzy się, być może, pod wpływem orzecznika rzeczownego z przydawką, np.: On był bardzo rozrzutn*ym* (człowiekiem). Janek jest piln*ym* (uczniem).

2 Orzecznik rzeczowny występuje w narzędniku nawet wtedy, gdy łącznik jest wyrażony przez zaimek *to*, np.: Ideał*em* pozytywisty to praca od podstaw. Drug*ą* warstw*ą* to mieszczaństwo. Najważniejsz*ym* pierwiastki*em* w twórczości Kochanowskiego to...

3. Niewłaściwe użycie orzeczenia przy 2 podmiotach, z których jeden jest w liczbie mnogiej, np.: Wszystkie nieprawości i zła organizacja wystąpi*ła* wtedy jawnie. Hulanki i samowola szerz*y* się. Wieśniacy i dziedzic oddaj*e* się zabawie. Ludzie i zwierzęta wyginę*łyby*.

4. Rzeczownik zbiorowy odczuwany jest jako rzeczownik w liczbie mnogiej, stąd nieprawidłowe użycie orzeczenia lub zaimka (dopełnienia), np.: Szlachta wybrała go deputatem, gdyż ba*li* się jego gwałtownego usposobienia. Opisując życie szlachty rozpocznę od przedstawienia *ich* działalności. Pochlebiało to szlachcie i nastrajało *ich* do mówcy przyjaźnie. Chcąc przeciągnąć szlachtę na swoją stronę prowadził *ich*... Młodzież nie zraża się, bo *są* jednością silni. Zwraca się do emigracji i poucza *ich*, że Bóg poruczył im doniosłą misję. Nasza szkoła jak i wszystkie inne wzię*liśmy* udział w powitaniu wojska.

5. Pomieszanie funkcji zaimka dzierżawczo-zwrotnego *swój* i zaimka *jego, jej, ich*. Uczniowie zapominają, że zaimek *swój* odnosi się do podmiotu zdania, np.: Poszło o ziemię *swej* żony. Zwycięstwem *swoim* Bóg nie pozwolił im się cieszyć. Nie leżał mu na sercu los *swoich* poddanych. W większości *swoich* utworów jest mowa o Bogu. W pierwszym okresie *swej* twórczośai utwory mają charakter ten-

dencyjny. W czasie bitwy piersią swą zasłania Tadeusza i Gerwazego, największego *jego* wroga. Juliusz spowiada się z *jego* tęsknoty do matki.

6. Pomieszanie funkcji imiesłowu przysłówkowego współczesnego i uprzedniego, np.: Grażyna *dowiadując* się o tym przeraziła się. Ten nie *wiedziawszy*, o co chodzi... *Znawszy* się na mechanice zreperował drezynę. Nie *doczekując* się wielkich szarż przybył do Polski. Wdrapywał się po jego stromym zboczu *krwawiwszy* nogi i ręce.

7. Niewłaściwa składnia liczebnika np. W klasie znajdu*je* się 22 ław*ek*. Prowadzą dwoje drzwi. Trzech uczni wracają.

8. Rzeczownik *szereg* coraz częściej bywa odczuwany jako liczebnik nieokreślony *kilka*, dlatego przybiera składnię liczebnikową, np.: *W szeregu utworach* Asnyk omawia.. Po *szeregu próbach* można się było zorientować. Rozmawiałem z *szeregiem kolegami.*

9. Użycie dopełniacza po 2 czasownikach rządzących różnymi przypadkami, np.: Jedna grupa bogów *sprzyja i popiera Achajom.* Często *otumania i wmawia komuś o swych bohaterskich czynach.* Społeczeństwo *nie chce zrozumieć i pomóc wybitnym jednostkom.*

10. Dopełnienie w bierniku po przeczeniu. Jest to najpospolitszy błąd składniowy. Przykładów dostarczają wypracowania uczniów wszystkich klas, a także prace maturalne: Chce go ożenić z kobietą, którą Wacław nie kocha. Wcale nie zwracał na to uwagę. Taki stan nie mógł podnieść państw*o*. Nie miało na celu polepszeni*e* bytu. Nikt ją nie poznał. Sprawę nie wygrał. Chłopcy przynosili okazy, któr*e* nawet pani nie umiała rozpoznać. Śmier*ć* matki nie odczuł. Nie miałem odrobinę czasu. Spor*t* nie można lekceważyć. Nie osiągnął swó*j* ce*l*. Nie chcąc rozstrzygnąć tak ważną sprawę. Oko nie dostrzeże klomb*y* kwiatów. Nie można własn*e* dobr*o* stawiać wyżej. (mat.) Nie uważał te*n* kra*j* za własną ojczyznę (VII). Rewolucja nie może naprawić stosunk*i* społeczn*e* (VIII).

11. Użycie niewłaściwego przypadku po czasowniku i przyimku, np.: Gdy swoją zemstę dokonał... Aby te*n* czy*n* dokonać... Dzieł*o* zemst*y* on musi dokończyć. Tak*ie* wraże-

ni*e* doznałem. Trzeba próbować sw*e* sił*y*. Broni swoj*e* poglą*dy*. Pragnie, aby młodzież ćwiczyła sw*ój* du*ch*. Potrzebuje *ją*. *Te* uj*e*mn*e* skutki dałoby się uniknąć. Życzyli nam dobr*e* postęp*y* w nauce. Czyni go łagodn*ego* i wesoł*ego*. Pragnął zawojować świat*em*. Dopingować gracz*om*. Dzięki tej pogard*y* śmierci. Pomimo swej bujnej wyobraźni i wesoł*ym* usposobieni*u*. Dzięki handl*u*. Wywarł silny wpływ na nasz*ym* mi*eście*.

12. Użycie niewłaściwego przyimka, np.: Mój zachwyt *do* piękności obrazów. Wrażenia moje *o* wystawie. Trzeba się zastanowić *o* zasługach tego człowieka. Inni znów zwierzali się *o* swoich marzeniach. Czekają *za* nami. Młode pokolenie marzyło *do* wolnej Polski. Przestrzega człowieka *od* wstępowania... Szafka *dla* map. Miłość ojca *dla* syna. Takie postępowanie musi wywołać wstręt *dla* Żydów. Ojciec pracuje *dla* pieniędzy potrzebnych *do* nauki syna.

13. Nadużywanie przyimka, np.: Wysłannik *od* Napoleona. *Dla* przeciętnego człowieka wydałoby się... Posłuszny *na* rozkaz pojechał do Włoszech. Moje zainteresowanie *na* rzeczy głębsze. Interesowałem stę *nad* budową. Oczekuje tam *o* lepsze jutro. Straciłem nadzieję *o* powrocie. Ulegli *przed* przemocą. Został trafiony *przez* strzałę. *Przez* pracę wszystko można zdobyć. Bojąc się *przed* przykrymi następstwami. Przeciwstawia młodych *ze* starymi. Powodem *do* tak strasznego czynu było...

14. Brak przyimka, np.: Przyczynia się upadkowi Rzeczypospolitej. Mogłem zrozumieć, co rozmawiają. Dowiadywał się różnych spraw. Jacek swoim częstym przebywaniem na zamku Stolnika poznał Ewę. Żeromski sam uczęszczał szkołę rosyjską. Serce, które biło tym masom... Referat traktujący warunki życia motłochu.

15. Zły szyk wyrazów w zdaniu (niewłaściwe miejsce zaimka względnego), np.: Założył małą fabryczkę w Polsce, która mu dobrze prosperowała. Pallas Atena, córka Zeusa i Hery, która wyskoczyła Zeusowi z głowy... Liście z drzew, które spadły na groby... Napoleon, pod rozkazami którego... Wady społeczeństwa, które zwalczano w literaturze. Brodziński pochodził z Małopolski, który matki zupełnie nie pamiętał. Widzimy stosunek szlachty do tej sprawy, która z bronią w ręku odpędza od siebie głodnych nędzarzy...

Wystawił beczkę z winem na ulicę, z której kazał pić. Stary Adler dostarczał mu pieniędzy na hulanki, które odbierał robotnikom. Otoczył syna opieką ojcowską, który wychowywał się pod jego ręką. Autor przedstawia nam żołnierza polskiego z czasów Napoleona, który tułał się po całej prawie Europie walcząc w wojsku francuskim.

16. Użycie równoważnika imiesłowowego zdania przy różnych podmiotach jest pospolitym błędem, np.: Wychowując się w wielkim mieście zwróciło mą uwagę wojsko. Będąc jeszcze małym bawił mnie mundur. Wkraczając na ulicę rzuciły się nam w oczy tłumy. Wyszedłszy ze szkoły zgiełk uliczny wywarł na mnie inne wrażenie. Szarpiąc za płachtę ta spadła mu z głowy. Wchodząc w bramę cmentarną rzucają się nam w oczy krzyże. Żona pytając się, co mu jest, odpowiedział, że zdradza ojczyznę. Będąc w VII klasie rodzice jego nie mieli pieniędzy na dalsze kształcenie. Wchodząc do świetlicy uderza nas portret. Ucząc się łaciny przychodziły mi na myśl zabawy. Chwila była ciężka mdlejąc z widoku. Gwarząc wesoło, przeszedł nam podwieczorek. Zwiedzając różne zabytki czas przeszedł nam prędko. Będąc zrównoważonym człowiekiem książki złe nie wywierają żadnego wpływu. Lecąc do Pragi spotkała ich burza. Los nie dał mu zginąć tak marnie nie odkupiwszy pokutą swej zbrodni.

IV. Interpunkcja.

Wobec wielkiej ilości błędów ortograficznych, składniowych i stylistycznych, z którymi nauczyciel prowadzi nieustanną walkę, nie zawsze można znaleźć czas na systematyczne ćwiczenia w zakresie interpunkcji, co się odbija ujemnie na posługiwaniu się przez młodzież znakami przestankowymi. Znajomość zasad interpunkcji wśród młodzieży jest bardzo powierzchowna. Utarło się przekonanie, że niewłaściwe stosowanie znaków przestankowych nie jest błędem. Ponieważ nauczyciel z konieczności musi stopniować skalę wymagań wobec różnego rodzaju błędów, zdarza się niejednokrotnie, że uczeń kończy szkołę średnią z dużymi brakami w zakresie interpunkcji. Nie chodzi tu o jakieś subtelności, ale często o podstawowy po-

dział logiczny zdania. Z wielu istniejących znaków przestankowych uczniowie używają przeważnie tyko kropki i przecinka. W wypracowaniach bardzo rzadko można spotkać np. średnik, a dwukropek, pauza, cudzysłów stosowany bywa nie zawsze poprawnie.

1. Typowym błędem w klasach niższych, wynikającym z niezrozumienia przez ucznia istoty zdania, jest łączenie bez żadnych znaków przestankowych kilku różnych zdań pojedyńczych, często nie pozostających z sobą w związku logicznym. Przeglądając kiedyś wypracowania uczniów w jednej ze szkół powszechnych zwróciłem uwagę na to, że tak zbudowane zdania nie były zupełnie przez nauczyciela poprawiane. Kiedy wyraziłem zdziwienie, usłyszałem argument, że nie można psuć stylu dziecka. Nic dziwnego, że takiego „stylistę" trudno później w gimnazjum nauczyć poprawnej budowy zdań.

Przykłady (kl. I): „Grota była dość obszerna na ziemi leżało kilka serów widząc to Odys podniósł z ziemi sery i dał je swoim towarzyszom". „Na to tylko czekał Odys, wyjął upalony kół i przy pomocy towarzyszy wbił go w oko Cyklopowi ten zawył z bółu wyrwał kół z oka, cisnął go w kąt i zaczął szukać Odysa i jego towarzyszy nie znalazłszy ich usiadł w otworze groty i pilnował żeby który mu się nie wymknął". „Wyruszył z obozu noc była ciemna gdy przeszedł już kawałek drogi usłyszał bełkot rzeki poznał był to Tybr". „Wszedł na nią i rozejrzał się dokoła zobaczył na brzegu palące się ognie był to obóz Gallów". „Kominiusz skoczył do niego i złapał go za gardło zachrzęściły złowrogo kości strażnik uduszony padł na ziemię".

2. Niewiele pomaga nauka składni zdania złożonego. Nawet przed najpospolitszymi spójnikami lub zaimkami rozpoczynającymi zdania podrzędne brak przecinków. Przykłady (kl. III): Kiedy był jeszcze młody prowadził życie hulaszcze. To co zarobił tracił na hulanki. Po pewnym czasie kiedy kapitał jego powiększył się zakłada fabrykę. Chcę ci pokazać gdzie mieszkaliśmy. Miał jeszcze na tyle sił że się podniósł. Wiedział czym mu to grozi. Wypłacał mu pensję którą tamten trwonił na rzeczy niepotrzebne. Ubolewa nad tym że nie może spełnić warunków. Prosił

sąd aby go dopuszczono do przysięgi. Wie jak do niego podejść.

3. Bardzo często uczeń stawia mechanicznie przecinek przed zaimkiem względnym, nie zamyka jednak przecinkiem zdania względnego, rozdzielającego zdanie główne. Przykłady (kl. VIII): Kwestie, które porusza Krasiński są i dziś aktualne. A lud, który odznacza się pobożnością z przejęciem słucha nabożeństwa. Ci zaś, którzy zasklepili się w sobie nie mogą się zaliczać do żywych. ....że tylko ci, co pracują są jednostkami naprawdę wartościowymi dla państwa. Arystokracja, która stała na straży dawnego porządku znajduje się w rozkładzie.

4. Przed spójnikami *oraz, lub, ani, czy* — wbrew zasadzie pojawiają się przecinki, np.: Opisała nam autorka nędzę wsi, oraz jej mieszkańców. Poeta poprzestaje tylko na samym poruszeniu danego zagadnienia, oraz na przedstawieniu go szerszemu ogółowi. Wpoił przez swe powieści miłość ojczyzny, oraz wskazał... Wszyscy ci ludzie w mniejszym, lub większym stopniu przeżywają tragedię. Nie sądziłem, ani nawet nie mogłem przypuszczać, że stanie się to w tak krótkim czasie. Nie dla zysku, czy rozgłosu...

5. Niewłaściwie bywa stawiany przecinek przy spójniku: *mimo że, pomimo że,* np.: Poeta mimo, że był bezstronny potępił ich wyraźnie. Jednak znoszą towarzystwo Wokulskiego pomimo, że jest tylko kupcem.

6. Równoważnik imiesłowowy zdania uczniowie starsi siłą przyzwyczajenia przeważnie oddzielają przecinkiem, np.: Wyspiański analizując życie narodu, przekonał się. Martwili się, powracając do zdrowia. Duch kościoła, przenikając do otwartych serc ludzi średniowiecza... Czując bliską śmierć, spisuje Aleksy...

7. Tak zwane wyrazy poza zdaniem najczęściej nie są oddzielane przecinkiem, np.: O Boże zlituj się! O Panie wybacz niebaczne i obelżywe słowa. Niestety sprawa była przegrana. Rzecz prosta nikt z nas nie przypuszczał, że...

V. Niektóre błędy stylistyczne

1. Niewłaściwe użycie wyrazów lub wyrażeń.

Przykłady: Wzrost posiada średni. Urodzonego nikt nie posiada prawa aresztować. Gdy skończył pełnoletniość,

wstąpił za rotmistrza do pułku. Poziom umysłowy magnatów był dosyć duży. Ubrałem płaszcz, buty; ubieranie fartuchów. U mnie jest rozum. U robotników panował brak chleba. Zebuł buty. W bitwie Grażyna traci swą męskość. Jacek swą pokutą zgładził winę, toteż godny jest naśladownictwa. Kondukt weselny. Najlepiej podobały mi się. Zbyszko zwyciężył tę walkę. Zostałem dumny, gdyż... Wracają z powrotem. Strasznie się przestraszyła. Chciał ją pobrać za żonę. Modrzewski nie był sympatyzowany przez szlachtę. Rozchodzi się o to, że... Policjant pełniący posterunek. Chociaż społeczeństwo hodowało się. Bez skutku spełzły powstania w 1848 r., w 1863 r. Największą fazą życia ludzi XX w. była wojna światowa. Poszedłem się sankować. Wieki średniowieczne. W ówczesnym czasie. Ukraca płacę. Został wypowiedziany między nimi pojedyuek. Celem Dominika Cedzyny było dać dobre wychowanie synowi i wybić go na dobrego obywatela. Stosunki w Polsce za Sasów były kłótliwe. Popełnił bohaterski czyn. Należy więc zawdzięczyć Paskowi za tak dobre zobrazowanie życia szlachty (żyd.) Czasy wymagają, aby się wyścigać w pracy (żyd.)

2. Frazeologia pusta.

Przykłady: Dopóki w Łodzi będą fabryki, dopóty wisieć będzie nad miastem złowieszcze fatum. Na ziemię padła cichość głucha, nieskończona, nieśmiertelna. Przepychem tchnęły gałęzie. Duch narodowy, który upada, na nowo wyjdzie z mroków zapomnienia. Pieśń narodowa, której strzałę zatrutą jadem miłości ojczyzny wprowadzał do duszy... Konopnicka była fenomenalna pod względem poznawania ludu (żyd.). Praca jest podstawą egzystencji bytowania.

3. Niestosowne przenośnie.

Przykłady: Ławki z powykrzywianymi nogami wyciągają ramiona. Widać wtedy las powiewających chusteczek. W duszach jej synów pulsowała gorąca krew. Krew polska ma zdjąć kajdany i zrzucić ciężar niewoli. Powłoka pękła, a z wnętrza wyfrunął motyl wolnej Ojczyzny. Przyszłość Polski musi być oparta na glebie klasowego zjednoczenia stanów. Wisła jest jądrem Polski. Jądrem wady ustroju było liberum veto. Na obliczach pułków malowało się zmęczenie.

4. Powtarzanie.

Przykłady: Cóż będziemy mieli za korzyść z morza, jeżeli nie będziemy mieli... Możemy śmiało wyjeżdżać na morze i nikt nam nie może... Sytuacja obecna nie rokuje nadziei poprawy sytuacji. Znajdują się także pomieszczenia na wszelkie pracownie i pokoiki na inne pomieszczenia. Wszystko to wskazuje na to...

5. Ogólniki.

Przykłady: Naród to zbiorowisko ludzi. Okres romantyzmu przypada na okres niewoli i największego ucisku. Wiek XIX jest wiekiem romantyzmu.

6. Styl niejasny.

Przykłady: Na polu podtrzymania polskości od zagłady poezja przyniosła Polsce największe korzyści. Autorzy mogliby te postacie (Zagłobę i Papkina) zastąpić innymi, które w krytycznych momentach zachowują się tak komicznie, że przez pewien moment zapominamy, w jakim położeniu znajdują się. Kto go już od dawna zna, nie powiedziałby, że jest on chłopcem natury ze swego usposobienia. Po śmierci chce zapewnić synowi życie dostatnie. Nie mogąc synowi pomóc postanowił przez krzywdę robotników posyłać pieniądze.

7. Łączenie różnych zdań bez związku logicznego.

Przykłady: Ximenie nie wypada głośno mówić o swej miłości, a także śmierć ojca wywarła na niej głębokie wrażenie. Jacek zabiwszy Stolnika w chwili, gdy ten toczył walkę z Moskalami i wyglądało to tak, jakby Soplica sprowadził Rosjan. Był on szlachcicem o silnej woli, grzeczny w słowach i powołujący się na wolę nieba. Dla krótkiego scharakteryzowania go powiem: jest on krępej budowy zewnętrznej w połączeniu z szerokim zainteresowaniem, silną wolą i zamiłowaniem do poszczególnych dziedzin życia. Dominik Cedzyna był dawniej szlachcicem, miał również syna jedynaka. Pierwszy — to człowiek mody francuskiej, drugi zaś — to postać podobna więcej do polskiego szlachcica i kolorysta. Odznaczał się wielką łysą głową i był rozrzutnym.

8. Błędy logiczne, nonsensy.

Przykłady: Łódź można nazwać królową dymów, gdyż oprócz świąt widzimy stale ich wytryskujących z kominów, świadczących o pracy w fabrykach. Romantyzm i chęć do przygód skłoniły Hrabiego do zgodzenia się na zamiar Gerwazego o napadzie na Soplicę. Pierwszy etap mojej drogi nie ma nic ciekawego do napisania. Przez cały czas tego etapu po lewej stronie stoi wielka fabryka. Zamek Horeszki spieszący na pomoc konfederatom otoczyli Moskale. Miłość Jacka do Ewy i odwrotnie działa się w czasach Konstytucji 3 maja. Nie kieruje się on miłością ani uczuciem, lecz zemstą i rozumem. Szlachta nie czyta, przez co ciemnota nie polepsza się. Polska ma elektryczność mało rozwiniętą. W związku z tym miało miejsce słuchowisko w radio, w którym pewien profesor wynalazł maszynę. Snuł się nieruchomo człowiek do codziennej swej pracy. Właściciel willi obdarzył Sroczyńskiego względem siebie do dużej poufałości. Każdy posiada zalety, a za nimi postępują wady. Nie można liczyć na Niemców, że będą naszymi sprzymierzeńcami, bo zawarliśmy pakt o nieagresji. Obudza dawne lwy i tygrysy narodowe, których życie i czyny są gwiazdą przewodnią i wzorem wszelkich przedsięwzięć. W ówczesnym czasie stosunki Zakonu z Litwą zaktualizowały się. By ten mały skrawek ziemi stał się tak potężnym na duchu... Dążyli oni, by krwią niewinną zawładnąć światem. Dobre i złe zalety Paska. Wszystko to przedstawia obraz pod wrażeniem humorystycznym. Powietrze do zaziębienia skłonne. Wrażenia osobiste jesieni. Korzyści wypływające z uczęszczania do świetlicy są bardzo duże, ponieważ kształcą umysł przez rozwiązywanie szarad i dowiadują się uczniowie wypadków z gazet. Cechowało go swobodne usposobienie i wielka przesada rzeczy, o których mówił. Ciemne, zbyt krótkie może, spodnie i brązowe buty nadają tej postaci charakter człowieka niepospolitego.

Na zakończenie podaję jako swojego rodzaju curiosum odpis wypracowania egzaminacyjnego do kl. II kandydata, który kurs klasy I przerabiał prywatnie z pomocą korepetytora. Z trzech tematów, wśród których były dwa „wolne”, wybrał i opracował temat oparty na lekturze „Quo vadis”

Sienkiewicza. Jak z treści wypracowania wynika, powieści tej nie czytał.

Walka Ursusa z turem.

„Tur żyje przeważnie samotny, nie lubi towarzystwa. Tura zaliczamy do zwierząt ssaków, ma on łapy średnie zakończone racicami. Tur żywi się przeważnie trawą. Na swoją wielkość, jest on mocny. Jak już wiem tur lubi być samotny, a więc gdy spotyka się z jakim zwierzęciem w tenczas prowadzi, coraz to rozpaczliwszą walkę. W tej walce zawsze, któreś zwierze zostanie pokonane. A najczęściej zostaje pokonany Ursus. Wtenczas tur jako zwycięzca ryczy na cały głos głosząc swe zwycięstwo. Jak wiemy żadne zwierze drapieżne nie lubi człowieka, bo człowiek jest najdokuczliwszym wrogiem dzikiego zwierzęcia. Człowiek najbardziej strzębi dzikie zwierzęta. Tur jak i inne zwierzęta, na żer wychodzi wieczorem. Tur i Ursus są zwierzętami żuwaczami, to znaczy po spożyciu pokarmu kładą się i ten pokarm żują. Tur lęgnie młode w lasach olbrzymich j. np. w Puszczy Białowieskiej. Po paru dniach młode tury żywią się same, takie zażarte się stają i młode, jak są stare. To samo dzieje się u Ursusa".

Zofia Chądzyńska

UWAGI O SZYKU WYRAZÓW W ZDANIU

Troska o poprawność językową jest zagadnieniem nie tylko szkoły, ale całego kulturalnego społeczeństwa. „Nam nie jest wszystko jedno (mówi prof. W. Doroszewski — „Myśli i uwagi o języku polskim" 1937) jak będziemy mówili i pisali. Nie jest nam rzeczą obojętną, czy osiągniemy porozumienie z innymi z pomocą bezładnego bełkotu czy też z pomocą mowy ukształconej, godnej członków zorganizowanego i ku jakimś celom zmierzającego społeczeństwa — narodu".

Jasność i poprawność języka polega przede wszystkim na posługiwaniu się wyrazami zrozumiałymi oraz na takim szyku członów zdania, jaki jest właściwy naturze naszego języka.

Już niejednokrotnie przez językoznawców i stylistów była omawiana sprawa szyku wyrazów.

Wszelkie uwagi na ten temat oraz próby definicji możnaby rozbić na trzy zagadnienia:

1. Ustalenie zwykłego, najczęściej spotykanego, opartego na tradycji szyku wyrazów;
2. Sformułowanie przyczyn swobodniejszego szyku wyrazów;
3. Ograniczenia w zakresie swobody szyku wyrazów.

Szyk wyrazów omawiają dość obszernie w swych składniach A. Krasnowolski („Składnia języka polskiego" 1909), St. Szober („Gramatyka języka polskiego" 1923), Jan Łoś („Krótka gramatyka historyczna języka polskiego" 1927). Znane są również na ten temat uwagi w stylistyce („Stylistyka i rytmika polska" 1917) K. Wóycickiego. Specjalną pracę „O szyku przymiotników" (1924) napisał H. Gaertner. Na ogół uwagi na ten temat nie stoją w wielkiej ze sobą sprzeczności, ale przynoszą wciąż nowe szczegóły.

„Zwyczajny czyli syntaktyczny szyk wyrazów („Składnia" Krasnowolskiego) jest następujący: Na pierwszym miejscu kładziemy zwykle podmiot z określeniami, za nim orzeczenie z jego określeniami, a nareszcie dopełnienia z ich określeniami". Jeżeli chodzi o przydawki przymiotne, to Gaertner na podstawie materiału z XVI wieku oraz współczesnej polszczyzny ustalił, że najczęściej przed rzeczownikiem stawia się przymiotniki oznaczające: 1. rozmiar i intensywność jego (mały kotek); 2. cechę pod względem etycznym (dobra dziewczynka); 3. stosunek uczuciowy do rzeczownika (miłe dziecko); 4. świadomość poznawczą (jawny dowód); 5. oznaczające pod względem czasu rzeczownik (nowy kościół). Po rzeczowniku występują przymiotniki, wyrażające: 1. umiejscowienie lub pochodzenie przestrzenne (stół kuchenny); 2. wskazujące na przedmiot, którego własnością lub skutkiem jest wyobrażenie oznaczone rzeczownikiem (krew ludzka); 3. określające przynależność społeczną lub wyznaniową (wiara katolicka); 4. tytuły (Bolesław Śmiały). Części podmiotu rozwiniętego poza przydawką przymiotną kładzie się zwykle po rzeczowniku. „W układaniu części orzeczenia rozwiniętego („Gramatyka" Szobera) stosujemy się do tych samych zasad, którymi się kierujemy przy podmiocie rozwiniętym... Nadto okoliczniki, o ile są wyrażone za pomocą przysłówków, kładą się przed wyrazami określanymi, oznaczone za pomocą wyrażeń przysłówkowych następują po wyrazie określanym. Przydawka okolicznikowa kładzie się zwykle po orzeczeniu".

Wszyscy językoznawcy, chociaż próbują ustalić ów szyk zwykły wyrazów, podkreślają równocześnie, że w języku polskim układ członów zdania jest raczej swobodny. Swoboda ta jest najczęściej powodowana albo względami rytmiki, albo logicznymi związkami, a wreszcie postawą psychiczną autora. Na przykład prof. St. Szober w artykule swym „Jak układać wyrazy w zdaniu polskim" (1934) tak pisze: „Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że czynnikiem, regulującym następstwo wyrazów w zdaniu polskim, nie jest jakiś ustalony zwyczaj gramatyczny, lecz zmieniające się od przypadku do przypadku sposoby ujmowania treści zdania przez osobę mówiącą. Są to czynniki, niewątpliwie, znaczeniowe, ale o charakterze nie tyle logicznym, ile raczej psychicz-

nym. Chodzi tu bowiem nie o związki logiczno-gramatyczne wewnątrz stworzonego już zdania między poszczególnymi jego częściami, ale o postawę psychiczną, jaką przybiera osoba mówiąca wobec treści zdania w toku jego tworzenia". Również prof. Z. Klemensiewicz („Składnia współczesnej polszczyzny" 1937) mówi np., że „do ujęzykowienia postawy uczuciowej" czy „woluntalnej" służy między innymi szyk wyrazów. Szczególnie bowiem pisząc coś, gdy nie możemy gestem, intonacją, wyrazem twarzy wywrzeć wpływu na czytelnika, staramy się nieraz myśl swą narzucić jakimś niezwykłym przestawnym szykiem zdania. W związku z tym Krasnowolski, Wóycicki i inni podkreślają, ze względu na przerwę wśródzdaniową, ważność pierwszego i ostatniego miejsca w zdaniu. Ale owa „swoboda" w polskim szyku wyrazów nie może (wyrażenie Łosia) przeradzać się w „swawolę".

St. Szober układa następujące prawidła określające granice tej swobody (Gramatyka języka polskiego): 1. Enklityczne formy zaimków..., zgodnie ze swą istotą, nie mogą nigdy znajdować się na pierwszym miejscu w zdaniu.. 2. Enklitycznych form zaimkowych unikamy również na końcu zdania, bo na to miejsce wysuwamy zwykle wyrazy, na które kładziemy szczególny nacisk. 3. Partykuły — li i — że przyczepiamy zawsze do pierwszego wyrazu w zdaniu. 4. Z dwóch stojących obok siebie zaimków enklitycznych formę celownika kładziemy na pierwszym miejscu. J. Łoś mówi o wyrazach tradycyjnych z szykiem ustalonym (Bolesław Chrobry). O tym samym przy omawianiu składników wielowyrazowych tak u Z. Klemensiewicza: „Przeważnie także szyk wyrazów w takim (ezocentrycznym) zestawieniu nie jest już swobodny, np. „kość słoniowa" a nie „słoniowa kość" itp. choć przy względnej swobodzie polskiego szyku znamię to nie jest bezwględnie powszechne". Najbardziej ostrzega przed zbyt wielką swobodą w układaniu wyrazów w języku polskim prof. A. Kryński („Jak należy mówić i pisać po polsku" 1931), który zwraca uwagę, że w wielu wypadkach sprzyja to rozpowszechnianiu się barbaryzmów, np. „Rażące jest przede wszystkim i niezgodne z logiką myśli i mowy polskiej wysuwanie na początek okresu lub zdania szeregu wyrazów określających, następ-

nie umieszczanie orzeczenia zdania, a potem wszystkim dopiero wymienianie podmiotu zdania, t. j. rzeczownika, do którego się owe naprzód wypowiedziane objaśnienia odnosiły". (O tych samych germanizmach u Krasnowolskiego). Przed rusycyzmami przestrzega J. Łoś („Krótka gramatyka historyczna j. polskiego"): „Polski szyk różni się od ruskiego, gdzie się stawia najpierw przyimek z rzeczownikiem, a potem zaimek względny" (na zegarku którego — powinno być — na którego zegarku).

Na ogół wszystkie te błędy przytaczane przez językoznawców są traktowane li-tylko przykładowo. Pozostaje nadal kwestią otwartą, o ile i w jakich warunkach można korzystać ze swobody języka polskiego. Na przykład styl pisarzy doby współczesnej nie dałby się wtłoczyć w żadne prawidła gramatyczne. Następstwo przydawek przymiotnych czy rzeczowych, umieszczanie orzeczenia w zdaniu, — a nawet zastrzeżenia co do kolejności enklitycznych wyrażeń są przez nich różnorodnie traktowane. — Oto przykłady szyku przymiotników:

„Niebo różowe przeświecało przez ciemne czuby sosen" (J. Ejsmond, „Moje przygody łowieckie") To samo zresztą u Sienkiewicza („We mgle").

„Strajk ciągle trwa w szkołach rządowych" a na stronie następnej „....pokolenie, które musiało chodzić do rządowych szkół".

A więc tej samej kategorii przydawkę widzimy użytą w dwóch różnych pozycjach, choć u Sienkiewicza zdecydowały może względy rytmiki. Andrzej Strug w powieści „Miliardy" gromadząc wiele określeń układa je rozmaicie:

„Ciężki, szary zmrok osnuwał pustkowie ulicy jak pajęczyną, a samotna, wysoko zawieszona, nędzna latarnia, swym czerwonym, przykrym światłem zdawała się jeszcze przysparzać ciemności". Wszystkie przydawki stoją przed rzeczownikiem, a obok tego:

„Do głowy pchały się natrętne myśli, zamącone, ponure". Swobodne odsuwanie przydawek lub innych związanych ze sobą części zdania jest na porządku dziennym:

„Doczekawszy się swojej kolei, Maria stawiała sobie na głowie wielką glinianą amforę, napełnioną wodą, i trzy-

mając synka za rękę, pięła się z powrotem pod górę, smukła i prosta". (Z. Kossak-Szczucka, „Pątniczym szlakiem").

A w artykule St. Kolbuszewskiego („Satanizm Przybyszewskiego"—Życie literackie 1937) nawet szyk taki: „...diabeł to pospolite zjawisko piekieł... W fantazji ludowej jest diabeł niemal wszędzie i zawsze w rysy karykaturalne wyposażony..." Tu raczej spodziewaliśmy się zaimka: „jest on", ale przyznać można, że jaśniej i wyraźniej brzmi: „jest diabeł".

Swobodne przesuwanie członów zdania na pierwsze czy ostatnie miejsce, celem podkreślenia ważności, jest równie częste.

„Dla mahometan budowali go budowniczowie bizantyjscy". (Kossak-Szczucka— tamże) „Był zirytowany, że musiał i to jeszcze Panu Niechcicowi zawdzięczać (M. Dąbrowska „Miłość")

„Plamy na białym suficie zostały". (Z. Nowakowski „Przylądek Dobrej Nadziei"). Dość często także zjawia się swoboda przy kolejności wyrażeń enklitycznych:

„Odźwierni muzułmańscy przyglądają się im obojętnie". (Kossak-Szczucka, tamże).

„Tylko, że wtedy jakimś cudem nic się jej nie stało". (Z. Nowakowski — tamże).

„...u nas przyda się mu fizjonomię i odzież Niemca". (St. Kolbuszewski — tamże). Lub tego rodzaju wahania w jednym i tym samym artykule W. Szyszkowskiego czytamy („Program języka polskiego w gimnazjum w świetle czteroletniego doświadczenia." Polonista 1938.):

„...na temat której wypowiedziano sporo uwag".

„...o których życiu wiemy stosunkowo nie wiele".

W większości wypadków śmieszne byłoby tego rodzaju „odbieganie" od zwykłego szyku wyrazów nazywać błędem, wiemy bowiem, że wielu pisarzy i dawniej i dziś, zanim odda tekst do druku, robi w nim bez liku poprawek, skreślań. „Jeśli poprawność językowa jest cnotą, to niech nam czasem wolno będzie świadomie i dla rozrywki estetycznej grzeszyć". (St. Szober, „Na straży języka" 1937). I tu największą rolę odgrywa ta właśnie świadomość językowa. Wyrobienie sobie wrażliwości na rytm zdania, umiejętność odczuwania, które miejsce w zdaniu odpowie emocjonalnej

wartości wyrazu, a przy tym zachowanie jasności i prawdziwie polskiego sposobu wyrażania myśli i uczuć — jest obowiązkiem każdego z nas.

O ile więc dla wszystkich układ wyrazów w zdaniu powinien być przedmiotem świadomej i celowej pracy, tym więcej powinna się o to troszczyć szkoła obecna.

W gimnazjum starego typu główny nacisk na to zagadnienie przypadał na klasę IV i V (w związku z lekcjami stylistyki). Program nauczania w gimnazjum nowego typu nie przeznacza na to specjalnego miejsca. Można jednak związać to np. z budową zdania (wszystkie klasy gimnazjum) lub z rytmem i przyciskiem (w klasie III). Mogą również wysuwać się te kwestie w związku z lekturą — wartościową pod względem literackim. („Język Polski"—Klemensiewicz—kl. IV gimn.). W każdym bądź razie musi się na to znaleźć czas, tym bardziej, że w programie licealnym mówi się o zagadnieniach stylu jako o rzeczach częściowo już znanych młodzieży. („Gramatyka języka polskiego"—Z. Klemensiewicza dla liceum: „Zapewne w związku z lekturą czyniliście już pewne spostrzeżenia o stylu np. Żeromskiego, Prusa itd").

Najwięcej jednak materiału rzeczowego nasuwa się zwykle z pracami piśmiennymi młodzieży. Tu często można mówić tak o zwykłym — prostym szyku wyrazów, jak o swobodnym, choć równie jasnym toku zdania. Materiału żywego jest dużo. W każdej grupie zeszytów, poprawionej ręką nauczyciela-polonisty, znajdą się błędy tej kategorii. Ale jakże ta sprawa ujmowana jest krańcowo różnie! O ile np. błędy ortografii, interpunkcji, słownictwa, budowy zdania są na ogół wyraźnie, zdecydowanie traktowane, jasno dzielone na kategorie, a pominięcia to będą tylko przeoczenia, — tu panuje chaos.

Najpierw terminologia: Jedni renumerują wyrazy, drudzy zaliczają to do błędów stylu lub budowy zdania, inni wreszcie nazywają po prostu błędnym szykiem czy układem wyrazów. Poza tym niektórzy ten rodzaj błędów podkreślają bardzo często i na wszystkich poziomach nauczania, inni przeciwnie bardzo rzadko, np. na 38 prac tylko jedna uwaga tej kategorii. Najczęściej jednak traktowanie tych rzeczy wydaje się czymś przypadkowym, dorywczym. Wszystko to raczej

jakby wyraz indywidualnych, stylistycznych zamiłowań nauczyciela. A więc raz z pedanterią przestrzega się kolejności każdej części zdania oraz jej określeń, to znów wyczuwa się specjalną wrażliwość na rytmikę, kiedy indziej zaś uważane jest za błędne tylko to, co nie godzi się wyraźnie z logiką lub zaciera jasność myśli. Także potwierdzeniem tych spostrzeżeń jest korekta robiona przez młodzież, która nieraz wszystkie tej kategorii błędy poprawia na równi dokładnie z błędami np. z zakresu ortografii lub też przeciwnie właśnie te błędy całkowicie pomija.

Przy tych spostrzeżeniach możnaby uogólnić, że więcej swobody w układaniu wyrazów pozostawiają uczniowi raczej nauczyciele młodsi, którzy rozpoczęli swą pracę w gimnazjum nowego typu.

Oto przykłady z zeszytów uczniowskich ze szkół żeńskich i męskich ogólnokształcących oraz zawodowych; wszystkie z terenu Łodzi: (Część nauczycieli poprawiło pracę renumerując odpowiednio wyrazy, inni na marginesie tylko zaznaczyli kategorię błędu).

Klasa I.

„Olimpiada ta miała wielkie znaczenie". „Egipt, starożytne państwo". „W szkole uczą mnie, w szkole wychowują mnie na dobrą obywatelkę". „Dotąd wspominam jeszcze mile spędzone wakacje nad morzem". „Złość odlatuje gdzieś". „...jak gdyby one były moimi siostrami".

Teksty zostały poprawione: „Ta olimpiada miała...". „Egipt, państwo starożytne..." „W szkole uczą mnie, w szkole mnie wychowują..." „Dotąd wspominam jeszcze mile wakacje, spędzone nad morzem". „Złość gdzieś odlatuje..." „jak gdyby były one moimi siostrami".

Klasa II.

„Urodziłam się w Łodzi przy ulicy Cmentarnej dnia 6-go stycznia 1923 r." „Pierwszy raz zaprowadziła mię mamusia do szkoły". „W tym roku z poznanych czytanek dowiedziałam się o..." „To znów widzimy orła polskiego na skale". „Jan Kochanowski w swoich utworach serdeczne uczucia wyraża względem Boga".

Poprawiono: „Urodziłam się dnia 6 stycznia 1923 r. w Łodzi przy ul. Cmentarnej". „Pierwszy raz zaprowadzi-

ła mię do szkoły mamusia". „Z poznanych w tym roku czytanek dowiedziałam się o..." „To znów widzimy na skale orła polskiego". „Jan Kochanowski w swoich utworach wyraża serdeczne uczucia względem Boga".

Klasa III.

„Też tego nie rozumiem przesadnie". „Widziałam jaką straszną nasze cztery zawodniczki miały tremę". „Nie znalazłam jeszcze takiego, który by naprawdę mi się podobał pod każdym względem". „Jednak w drodze tej szczególnej przygody nie miałam". „Cóż zrobić, kiedy tyle jeszcze rzeczy trzeba załatwić".

Dwa ostatnie zdania poprawiono: „Jednak w drodze tej nie miałam szczególnej przygody". „Cóż zrobić, kiedy jeszcze tyle rzeczy..."

Klasa IV.

„...dzieci biedne nie mogły do nich uczęszczać z powodu wysokiej opłaty". „Chciała wykazać, ile może zdziałać jednostka, nie odgrywająca żadnej znaczącej roli w społeczeństwie dla dobra ojczyzny". „Pisał nowelki także o warstwach uprzywilejowanych". „Budzą się w nich najsilniejsze patriotyczne uczucia".

I licealna.

„Tak samo jak mężczyźni mamy obowiązki względem państwa i w czasie pokoju i wojny". „Z jakim zachwytem i entuzjazmem odnoszą się na tych uroczystościach tłumy społeczeństwa do wojska..." „...czyni autor jednostkę odpowiedzialną wobec społeczeństwa". „Jeśli zaś uda się udowodnić mu to,..."

Klasa VIII.

„Sprawę tę ujmują bardzo różnie, indywidualnie wyżej wymienieni autorowie". „Wierzy także w możliwość asymilacji ich". „Wielkie znaczenie ma działalność pozytywistów dla kobiet".

Prace maturalne.

„Romantyzm objął w posiadanie nasze piśmiennictwo w dobie powstania listopadowego". „Jako społecznikowi

chodziło bowiem przede wszystkim Żeromskiemu o uznanie w każdym człowieka". „...wyszydzają jego postać pokrytą ranami i krwią umazaną". „Nawet mieszkanie jego zostało obrzucone kamieniami przez tych, których (chciał) dobra chciał". (W ostatnim przykładzie sam uczeń przesunął na ostatnie miejsce wyraz „chciał". Nauczyciel wraca do pierwotnego szyku).

Czy każdy z nas polonistów również by te zdania uznał za błędne, to kwestia do dyskusji. Tu jednak nie chodzi o krytykę nauczycieli, którzy przytoczone zdania poprawiali, raczej należałoby się zastanowić, o ile i w jakich wyjątkowych wypadkach możemy nazywać je błędnymi, kiedy zaś są tylko materiałem do omawiania podczas lekcji celem wyrobienia możliwości, opartej na świadowej i rozumnej obserwacji własnego stylu i stylu innych.

Do spostrzeżeń, które można wysnuwać na podstawie sposobu poprawiania tej kategorii błędów przez nauczyciela, wiele ciekawego materiału dodały by zdania pozostawione bez poprawy, a które przez innych mogą być uznane za błędne (np. „Ulicami miasta spieszą tłumy ludzi na cmentarz".

O ile arbitralne podkreślanie tych błędów ma rację bytu w klasach niższych, gdzie uczeń musi się zapoznać z prostym szykiem wyrazów, to na wyższym poziomie jest ono nie potrzebnym zahamowaniem swobodnego toku myśli ucznia, narzucaniem młodzieży swego indywidualnego stylu, zaprzeczaniem podkreślanej przez językoznawców tak charakterystycznej dla ducha języka polskiego swobody w układaniu wyrazów. Młodzież starsza do tych zagadnień jest ustosunkowana pozytywnie, czego dowodem są poprawki wprowadzane przez nią samą. (Wiele dostarczają materiału prace maturalne, gdzie możemy porównać brulion z czystopisem np. „I doczekał się Żeromski tego, że idea jego, jego marzenia ziściły się" — uczeń poprawia na — „...że jego idea, jego marzenia..." — podkreślając wagę wyrazu „jego").

Przy tym zagadnieniu jedynie powinna decydować jasność i naturalność wysłowienia. Inne wątpliwości z kategorii „i tak i nie" — to materiał do dyskusji na lekcjach języka polskiego.

Niech młodzież nie będzie na każdym kroku skrępowana, niech swobodnie, bezpośrednio wypisuje myśli swe i swoje uczucia, niech wyzwala i pomnaża energię słów swoich. Ona już wcześnie potrafi w giętkim i potoczystym toku mowy ludzkiej wyczuwać to, co jest rytmem prawdziwie polskim.

Tadeusz Sarnecki

ANALIZA LITERACKA „SZARUGI" LEOPOLDA STAFFA

WSTĘP

Wśród mniejszych i większych utworów literackich znajdują się takie, które ze względu na swój specjalny charakter wymagają odpowiedniej interpretacji analitycznej. Wprawdzie każda analiza naukowa wykazać powinna właściwości badanych utworów zmierzając do wyodrębnienia z nich cech wyraźnie indywidualnych, ale wyjątkowe ich nasilenie powinno zawsze zmusić do nowego podejścia, choćby nawet nie miało ono usprawiedliwienia w dotychczasowej praktyce literackiego badania. Tworzenie bowiem jest zawsze wyrazem indywidualnego stosunku poety do tworzywa i dopiero wtedy ma wartość, gdy jest niepowtarzalne, a więc nowe w treści i wyrazie artystycznym. Nie znaczy to jednak, że w procesie tworzenia nie ma elementów wspólnych, spotykanych zarówno u jednego jak i u drugiego poety, przeciwnie, indywidualizm estetyczny i artystyczny występować powinien na tle szerokiej masy apercepcyjnej związanej w swoich szczegółach wspólnym mianownikiem właściwego rodzaju sztuki, analiza więc najdrobniejszego nawet utworu ukazywać powinna szerokie jej perspektywy w zakresie rzeźby, malarstwa, muzyki lub poezji, jeśli chodzi o najpopularniejsze formy tworzonego piękna.

Niewątpliwie charakter estetyczny takiej czy innej formy artystycznej jest w wysokim stopniu zależny od rodzaju tworzywa i on to przede wszystkim mimo indywidualne ujęcie artysty pozostawia w każdym rodzaju sztuki wspólne cechy zasadnicze, według których bez namysłu klasyfikujemy dzieła np. do poezji lub malarstwa. Ciekawe są w tym względzie różnice i podobieństwa, bo od nich zależy nie tylko odmienność zewnętrznej, zmysłowej formy, ale również postać przeżycia psychicznego, jakie powstaje przy procesie apercepowania estetycznego. Zawsze wprawdzie mamy

do czynienia z przeżyciami psychicznymi, ale jedne z nich powstają samorzutnie w świadomości człowieka, a drugie są tylko symbolem elementów świata zewnętrznego. Samorzutne, wewnętrzne zjawiska psychiczne absorbują zawsze uwagę bierną i nie można przed nimi uciec ze świadomości, natomiast nasze otoczenie nie koniecznie musi wywoływać postrzeganie, tym bardziej, że posiada ono różny stopień możliwości na zwrócenie uwagi biernej, a już dzieła sztuki najczęściej wymagają wysiłku i czynnej postawy podmiotu. Wyobraźmy sobie rzeźbę lub obraz w naszym pokoju: jeśli nie będą występować na odpowiednim tle, możemy albo wcale nie zwrócić uwagi na ich istnienie, albo postrzeganie nasze będzie powierzchowne i bez większego zainteresowania. Dobre więc i dokładne poznanie wartości estetycznych obrazu i rzeźby dopiero wtedy będzie możliwe, jeśli zmusimy się do uwagi czynnej, bryła bowiem i pewny dobór barw nie wywołuje z natury rzeczy naszego zainteresowania, przynajmniej tak wielkiego jak inne bodźce, pozostające w większym kontraście z otoczeniem, jak na przykład dźwięki lub światła na ciemnym tle nieba.

Z tym zagadnieniem łączy się jeszcze inne, stwierdziliśmy dotychczas, że z rodzajem tworzywa łączy się zdolność do zwracania uwagi, nie czym innym jest przecież bryła rzeźby, barwa dla malarstwa i dźwięk dla muzyki lub niewymieniony dotąd ruch i gest dla tańca, wszystkie te elementy silniej lub słabiej przemawiają do podmiotu zależnie od specjalnych właściwości swych upostaciowań, ale właśnie jednocześnie z tym i artysta rozporządza tworzywem, które łatwiej lub trudniej daje się ująć w pewne formy artystyczne z właściwościami słabszego lub silniejszego oddziaływania. Porównajmy ze sobą rzeźbę i poezję, pierwsza postać piękna kształtować się może w drzewie lub gipsie, druga w słowie lub dokładniej mówiąc w języku jednego z narodów. Drzewo i gips są materiałem surowym, który trzeba poddać odpowiedniemu działaniu dłuta, aby pod ręką rzeźbiarza nabrały pewnego wyrazu w formie właściwej do swojej treści, natomiast znaczenie artystyczne utworu poetyckiego wypływa z syntaktyczno-gramatycznej postaci poszczególnych słów, bo słowo nie jest jak drzewo obojętnym artystycznie materiałem, ale już w swoich najdrob-

niejszych cząstkach znaczeniowych zawiera pewien zupełnie określony sens. Czy znaczy to równocześnie, że utwór poetycki oddaje jedynie sumę sensów poszczególnych słów w systemacie syntaktyczno-gramatycznym? Nie. Tak samo jak rzeźba nie wyraża treści drzewa czy gipsu, choć ich charakter fizykalny w znacznym stopniu determinuje formę, również i utwór poetycki oddaje inną treść i inny sens, nie mieszczący się w sumie składowych pojęć oddawanych przez słowo. Jaka więc między tworzywem rzeźby a tworzywem poezji istnieje różnica, jeżeli jedna i druga wyraża sens spoza materiału, w którym powstaje. Odpowiedź nie nastręcza prawie żadnych trudności — drzewo i gips wymaga od artysty należnej i prawie niczym nie skrępowanej w zakresie swego charakteru koncepcji estetycznej, ale jednocześnie nie pozwala w wyrazie wyjść poza przeżycia związane z bryłą i wrażeniami wzrokowymi, słowo natomiast poza pojęciami oddziaływa jeszcze brzmieniem i kształtem, zawiera więc znacznie więcej możliwości oddziaływania na podmiot, jednocześnie jednak przez swój drobinowy charakter zwiększa trudność w przezwyciężaniu swego bezwładu. Drzewo i gips jest masą jednolitą, oczywiście nie w pojęciu fizykalnym czy chemicznym, mowa zaś zawsze rozbita jest na bardzo drobne elementy, zdania, słowa, cząstki znaczeniowe, fonemy, które na dodatek skłonne są z natury rzeczy do żywotnych procesów językowych. Jeśli więc powiemy, że rzeźba dokonywa się w masie stałej i niezmiennej, to twórczość poetycka ma do czynienia z masą zmienną i pozostającą w ruchu. To właśnie zmusza poetę do wysiłku nad opanowaniem słowa według pewnej koncepcji artystycznej, ale kiedy człowiek ma do czynienia ze strumieniem płynącym wartko, dziwić się nie należy temu, że coraz to inną część strumienia zużył do swoich estetycznych potrzeb. Jeśli zaś przy tym wysiłek jego był odmienny od dokonywanych dotychczas, możemy się spodziewać zupełnie odrębnego wyrazu artystycznego, a tym samym zarówno odmiennej formy jak i treści w dokonanym przez niego dziele.

Zagadnienie to jest niezmiernie ciekawe przy rozpatrywaniu utworu Leopolda Staffa „Szaruga". Wiersz i formą i treścią zmusza nas do zupełnie nowego podejścia przy

analizie literackiej, zmierzającej zgodnie z poprzednimi uwagami do podkreślenia cech odrębnych i charakterystycznych dla tego właśnie utworu.

FUNKCJA PSYCHOLOGII W ODCZUCIACH ESTETYCZNYCH

Późniejsza analiza tekstu nie może obejść się bez ściślejszych uwag natury psychologicznej; ponieważ oddziaływanie utworu literackiego na czytelnika jest funkcją psychologiczną, dlatego też zmusza nas ono do uświadomienia sobie tych procesów, które pośredniczą między utworem literackim a jego poznawcą.

Z utworem literackim, tak samo jak i z innymi zjawiskami świata zewnętrznego, łączymy się przez zmysły postrzeżeniami. Postrzeżenia te mogą mieć charakter wzrokowy lub słuchowy i zawsze wywołują pewne stany uczuciowe. Przy apercepcji dzieła literackiego mogą też powstać bardzo silne wzruszenia i zamącenia psychiczne, jako czynniki destrukcyjne, ale przez krytyczne ustosunkowanie się do tekstu przezwyciężamy ten stan emocjonalny i ze stosunku o charakterze delektacyjnym przechodzimy w stosunek naukowy wobec poznawanego dzieła. Ten stosunek poznawczy dostarcza nam dopiero obiektywnych środków do analizy literackiej, dobrze też będzie, jeśli nastąpi on po lekturze nastawionej tylko na wrażenie.

Wrażenia są bowiem podstawą postrzegania, prostego lub złożonego przeżycia psychicznego, ale przy analizie literackiej, opartej przeważnie na introspekcji, muszą się zobiektywizować na tyle przynajmniej, aby rozpatrywanie wrażeń nie odbywało się pod naciskiem subiektywnych i gwałtownych czasem przeżyć poznawcy. To właśnie głównie można zarzucić krytyce literackiej, że w stosunku do współczesnych zjawisk literackich nie zawsze stać ją na rozwagę i chłód uczonego. Zbyt zaś osobiste i bezkrytyczne potraktowanie utworów powiększa coraz bardziej nieporozumienia i mnoży jednocześnie nieprawdopodobną dezorientację w wartościowaniu. W świetle tych uwag możliwie subiektywna analiza wrażeń ma pierwszorzędne znaczenie, tym bardziej, że mamy do czynienia z dwoma głównie rodzajami wrażeń: wzro-

kowym i słuchowym. Dopiero świadomość nasza kompleksy wrażeń ujmuje, w kształty jako pewne całości. Kształty te są integralną częścią postrzeżeń; łącząc je z reprodukcją dawniejszych przeżyć, tworzymy wyobrażenia przez tak zwaną asymilację — wchłanianie i przyswajanie. I dopiero teraz elementy wyobrażeniowe nadają znaczenie przeżyciom wrażeniowym. W zakresie interesującej nas jedynie twórczości artystycznej występują wyobrażenia fantazyjne optyczne i słuchowe. Rodzaje też sztuk sprowadzają się przeważnie do dwu odpowiednich zmysłów i wymagają dobrze wykształconego estetycznie oka i ucha. Wykształcić daje się oczywiście organ tylko fizjologicznie normalny; i tak ucho głuche na melodię nie posiadając wyobrażeń kształtów akustycznych, postrzega je nieprawidłowo. Dopuszczalny jest jednak fakt prawidłowej mniej więcej percepcji przy niemożności reprodukowania, lub poczucie rytmu bez poczucia melodii, albo odwrotnie. Zaleca się też z tego powodu większą pobłażliwość w stosunku do ucznia czy uczennicy. Bezwzględne wymaganie przez nauczyciela zrozumienia dla wartości wzrokowych czy słuchowych może przecież napotkać na naturalne przeszkody w wadach organicznych młodzieży. Zresztą utwory literackie, o czym w dostatecznym stopniu przekonamy się na analizie „Szarugi”, posiadają jeszcze inne elementy wyobrażeniowe, wystarczy więc w pracy, zmierzającej do wniknięcia w dzieło literackie, że zbliżymy je do młodzieży za pomocą jakiejkolwiek dostępnej drogi poznania. Wyobrażenia piękna są bowiem złożone i stwarzają przy poznaniu wiele możliwości; części tej złożoności, jak linie, barwy lub dźwięki stanowią jednorodną całość, a odczucie piękna występuje dopiero wtedy, gdy uświadamiamy sobie wszystkie między nimi stosunki i związki. Z samych jednorodnych części składa się muzyka, a mianowicie z tonów, i plastyka (rzeźba, malarstwo, grafika) z linii i barw. Poezja natomiast gromadzi więcej środków do wyrażania artystycznej koncepcji i budzić może postawę estetyczną przez oddziaływanie elementów muzycznych, plastycznych oraz pojęciowych. Łączenie tych elementów estetycznych z logicznymi w pewnym określonym bliżej stosunku nazywamy formą w takim znaczeniu, że akord jest formą akustyczną, rysunek i obraz formą plastyczną, metafora formą literacką

lub poetycką. Forma estetyczna polega poza tym na harmonii i dopiero jej odczucie stwarza postawę estetyczną; powszechna dzisiaj dążność współczesnych twórców do dysharmonii jako czynnika formy jest raczej zaspakajaniem pewnego wyrafinowania i stępienia wrażliwości na formy klasyczne, aniżeli zjawiskiem stałym i trwale wartościowym.

Przy analizie literackiej w szkole mamy wprawdzie przede wszystkim do czynienia z formami już skostniałymi, klasycznymi lub klasycystycznymi, ale niemniej podchodząc choć fragmentarycznie do literatury współczesnej, a szczególnie do poezji współczesnej, musimy być przygotowani na takie przypadki przy analizie, że forma rozpatrywanych utworów odbiegać będzie swoim wyrazem od pojęć i przyzwyczajeń dotychczasowych. W tym wypadku i nauczyciel i uczeń powinien zdawać sobie sprawę z tendencyj nowoczesnych, aby przez kontrast współczesności w stosunku do wartości o charakterze muzealnym, nie odrzucił i nie potępił utworów młodych przez ich czysto zewnętrzny, dość odrębny i czasem dziwaczny wyraz. Zastrzeżenia te o tyle są aktualne, że niezbyt przygotowany nauczyciel i dość mało doświadczona w sprawach literackich młodzież łatwo zawierza pozorom, nie widząc pod nimi głębokiego nurtu poezji, szukającego dla swych idei nowej formy i nowego wyrazu na zewnątrz.

Do psychologicznych zagadnień zalicza się również sprawa interpretacji tekstu literackiego. W praktyce szkolnej zwykle trzymamy się tej zasady, że rozpatrywany utwór poetycki wykonywamy głosowo, a później następuje analiza wiersza na podstawie jego postaci drukowanej lub pisanej.

Nie wszystkie jednak wiersze posiadają wartości akustyczne, cały szereg utworów lirycznych porusza nas dopiero przy cichym, skupionym czytaniu myślowym. Czytanie głośne jest zresztą czymś pierwotniejszym, jeszcze dzisiaj możemy widzieć chłopów, którzy nie umieją czytać w milczeniu i muszą głośno wymieniać każde słowo. Podobnie na laika ciche czytanie nut nie sprawia żadnego wrażenia, tymczasem muzykowi uświadamia zupełnie dokładnie brzmienie i tempo melodii, ponieważ posiada on dar dorabiania sobie do znaku właściwego dźwięku przez swą wyobraźnię muzyczną. Do laika przemawia dopiero wykonanie nut,

interpretacja ich za pośrednictwem instrumentów. Tak samo już litera jest znakiem, który determinuje jego interpretację dźwiękową, stosunek więc między znakiem a wypowiedzią jest ustalony i możemy go traktować tak samo jak stosunek nut do czytającego je muzyka. Z tych to powodów utwór literacki oddziaływa na nas przy cichym, myślowym czytaniu, jak i fonetycznym przez wykonanie głosowe. Psychiczne bowiem odpowiedniki głosek i wyrazów mają swoją egzystencję wyobrażeniową, akustyczną, pojęciową i nawet optyczną, dlatego nie udźwiękawiając tekstu odczuwamy jego rytm, melodię, no i oczywiście rozumiemy treść. Te wszystkie uwagi znajdą swe usprawiedliwienie w późniejszej analizie „Szarugi". Ten utwór Staffa zawiera bowiem w sobie wielkie bogactwo elementów estetycznych i angażuje w sposób niezmiernie silny poprzez zmysły naszą wyobraźnię i nasz intelekt, wprowadzając nas w głębie najprawdziwszej poezji.

ISTOTA POETYZOWANIA WYOBRAŻENIOWEGO W „SZARUDZE".

Budowa „Szarugi" oparta jest na fundamencie pierwszych sześciu wierszy (graficznie). Zawierają one zwięzły obraz opisywanego zjawiska atmosferycznego, który pozostaje już tłem pod inne, skojarzone współcześnie. Dopiero od siódmego wiersza zaczyna uwidaczniać szczegóły akcji autor w ten sposób , że wyobrażenie centralne, zbudowane na podstawie owych sześciu wierszy, ciągle dominuje. Stale mając je przede wszystkim aktualne w akcie psychicznym, łączyć będziemy z nim inne na prawach asocjacji wszystkich grup (współczesności, następstwa, kontrastu, analogii). Oto sen zapytał się drzemoty: ...gdzież będziemy nocowali? — i uświadamiają sobie okropność sytuacji. Rola rozmokła, wieś zamglona topi się w błocie. Gdzież jest miejsce na sen włóczęgów? Nie ma.

Pierwszy akord gotowy — przypuszczalne przykre uczucie snu i drzemoty. Ktoś wygląda z chaty na beznadziejnie zaciągnięte niebo deszczowymi chmurami. Długo jeszcze? Zaczyna się rozpacz...

Co to będzie, konających ratuj, Chryste! Pastuch w worze pasie zmokłe krowy i marzy o suchym miejscu na spoczynek. Chata dymna jeszcze daleko. Głód. Drzewami miota wiatr. Pierwsza nadbudowa zakończona.

Gdzież ma nocować sen i drzemota? Wszystkie miejsca zajęte. Śmierć kołacze do chaty. Próżno. Szczelne drzwi skrywają ponure obrazy: dzieci otaczają łoże chorej matki, ojciec pijany i nieprzytomny bredzi w czkawce. Wariat wiejski popada w szał i tłucze garnki na upiornym płocie. Napięcie dochodzi do zenitu. Proces zmagania się szału u wiejskiego głuptaka obrazuje wzmaganie się udręki i rozpaczy u ludzi zmęczonych długotrwałą szarugą. Druga nadbudowa, w której napięcie tragizmu dochodzi do stopnia najwyższego, również jest ukończona. Teraz autor powtórnie przechodzi do przyrody i podaje opis pola: ...Idzie nędza w płaszczu mnicha, gwiżdże wicher, płacze słota, chodzi sen pod okna z cicha, a drzemota koło płota...

Tym obrazem kończy się całość. „Szaruga" składa się właściwie z samych obrazów o dużej ekspresji plastycznej, których siła oddziaływania związana jest z położeniem w grupach strukturalnych. Wyodrębniliśmy cztery: nawiązanie (1 — 6 wiersz), I nadbudowa (7 — 42), II nadbudowa (43—90), rozwiązanie (90—110) nawrotem do przyrody beznadziejnym akordem monotonii. Po pierwszym już czytaniu utkwią mocno w pamięci: pastuch, śmierć kołacząca do chat, pijak na ławie w karczmie, wariat i taneczne szaleństwo drzew, oddanych podmuchom wiatru. A ileż jest tam jeszcze obrazów mniejszych! W każdej niemal zwrotce musimy wyobrażać sobie podawane przez autora zjawisko. Badania psychologiczne stwierdziły, że jasność i ilość szczegółów wyobrażeń jest mniejsza niż postrzeżeń, jak również niepewność i krótki czas trwania charakteryzuje każde zwykłe wyobrażenie. Przy czytaniu natomiast „Szarugi" wyobrażenia są tak silne, że różnica pomiędzy postrzeżeniem a wyobrażeniem zaciera się prawie zupełnie. Zjawisko to spowodowane jest bardzo silnymi wrażeniami, wynikającymi z żywego skonstruowania obrazu pod względem literackim.W wielu przypadkach wyobrażenia, zbudowane na wrażeniach przy czytaniu tekstu, są tylko najprostszymi przypomnieniami, powstaje w nas przekonanie, że fakt reprodukowany był już przez

nas kiedyś przeżyty. Ułatwia to nawet dokładniejsze odczucie utworu i to tymbardziej, im głębiej i dotkliwiej doznaliśmy kiedyś sami skutków długotrwałej szarugi. Asocjacja ta umożliwia nam dokładniejszą reprodukcję wyobrażeń, zwłaszcza, że kierunek temu procesowi nadaje wyobrażenie centralne przez świadomy proces abstrachowania. W naszych przeżyciach pomaga nam jeszcze w sposób decydujący sam autor, który wyobrażenia zjawisk konkretnych formułuje w taki sposób, że najprostsze nawet przypomnienia są całkowicie lub częściowo wyobrażeniami fantazyjnymi w dziedzinie, że tak powiem, uzmysłowionej abstrakcji. Uzmysławianie pojęć abstrakcyjnych jest oczywiście z punktu widzenia zdrowego rozsądku fikcją czy nonsensem, ale jest to właściwość większości form poetyckich wywołujących silne przeżycia estetyczne. I tak na przykład reprodukcja zjawiska zawartego w takim zdaniu: drzewa giął wiatr — nie wymaga żadnego prawie wysiłku, ale nie ma też estetycznego przeżycia. Natomiast, gdy czytamy: „drzewa nagie, pół żebraki i kaleki bez przytułku, tańczą z wichrem, z słotą w kółku", otrzymujemy wyobrażenie zmodyfikowane i uczucie estetyczne dość silne. Ten sposób poetyzowania, to znaczy takie ujmowanie rzeczy, aby przez dodawanie elementu fikcji, przeżycie było silniejsze i świeższe, jest bardzo częsty w „Szarudze" i nie mniej wartościowy. Sztuka poety tchnęła poza tym w pojęcia abstrakcyjne, śmierć i drzemotę, nowe życie zmuszając do konstruowania przez psychikę wyobrażeń fantazyjnych, ponieważ skojarzone obrazy nie mogą zostać bez odpowiedzi. W ten sposób muszę sobie uzmysławiać głód-kuma, drzemotę, śmierć i chodzący pod oknami sen, choć nie mogę opisać dokładnie własnego wyobrażenia, jest bowiem niejasne i nietrwałe, zjawia się jednak stale i posiada jeden dość ważny element wrażeniowy — barwę. I kum-głód i inne abstrakcyjne postacie przedstawiają się jako niewyraźne, jasne, prawie białe kształty. Zresztą pewne stany psychiczne bardzo chętnie zamieniamy na barwę i dlatego też pewnie „Szarugę" wyobrażali sobie wszyscy czarno-biało (szaro), przynajmniej te barwy psychologiczne kojarzyły się współcześnie z lekturą utworu. Zabarwienie jest tutaj wykładnikiem pewnego nastroju i służy za tło dla obrazów i przeżyć innego jeszcze rodzaju.

Od pewnego oto czasu „pluta siwa, mokra, długa” spadła na wieś. „Jesień, chmury, chłód i słota” nie są same przez się ciekawe, Staff jednak podejmuje ten temat i realizuje go doskonale nie tylko pod względem artyzmu samego wiersza, ale i pod względem fabuły. Okazuje się mianowicie, że w czasie tej upartej i długotrwałej słoty dzieją się jednak rzeczy ciekawe. Zawdzięczamy to właśnie wspomnianemu już sposobowi poetyzowania, czy jak kto woli — obrazowania poetyckiego. Przyjrzyjmy się mu dokładniej. Autor powiada na przykład w ten sposób:

... i wieś cała w mgłach zawiana
stoi nudna i pokorna
w deszczu, w błocie po kolana...

Czyż naprawdę mogło tak być w rzeczywistości, aby wieś s t a ł a w błocie po kolana? Naprawdę istnieć mogła tylko zwykła wieś, otoczona mgłą i rozmokłą ziemią. Toteż zjawisko świata zewnętrznego jest konkretną osnową poetycką, ale autor z pomocą fantazji gruntownie zmienił obraz rzeczywistości; zobaczył, że wieś była nudna i upokorzona długotrwałym deszczem, zmuszającym ją do s t a n i a w błocie.

Wyobrażenie fantazyjne ożywiło zjawisko przez przypisywanie mu psychicznych właściwości piszącego i przez to samo stało się dla nas niezwykłe. Skonstruowane odpowiednio stylistycznie przez poetę, poddaje naszej wyobraźni jego właściwe pojęcie, w rzeczywistości przecież ani nuda, ani pokora nie mogły objawić się we wsi, jest to wytwór fantazji poety, jego subiektywny wysiłek psychiczny, przeniesiony z własnego stanu na postrzegane zjawisko atmosferyczne. Poddając się jednak urokowi słowa wierzymy w prawdę tego przetworzenia i przeżywamy wraz z poetą uczucie estetycznej przyjemności.

Oparte jest ono na zupełnie wyraźnym elemencie fikcji i z punktu widzenia zdrowego rozsądku jest to nonsens, który pełni jednak zupełnie wyraźnie funkcję artystyczną i wprowadza w ten nastrój, jaki panował w całej wsi podczas długotrwałej szarugi.

Ludzi w międzyczasie ogarnęła senność, według poety jednak po wsi tłucze się drzemota.

... hej, drzemoto, wejść nie można,
bo się śmierć u płotu wije...

I te zjawiska natury psychologicznej w dalszym ciągu otrzymują u autora cechy osobowe, zrozumiałe dla każdego człowieka i chociaż wyobrażenia nasze są niejasne, wywołują jednak odczucie rzeczywistości. Na pozór wygląda to na paradoks, jednakże jest to prawda. Poeta pragnie bowiem przede wszystkim odtworzyć nastrój, dlatego szuka wszystkich dostępnych środków dla umożliwienia nam właściwych przeżyć. Nie są zaś one możliwe przez proste i zwykłe nazwanie rzeczy, tutaj właśnie forma poetycka spełnia rolę środka pośredniczącego i wywołującego naszą psychologiczną reakcję. Dlatego też poeta uważa, że płot nie jest czymś nieruchomym, ale właśnie czymś aktywnym, co działa na równi z człowiekiem. Powiada też:

... płot go spotkał, płot pijany,
co się chwieje opętany
i łby-pale w garnkach skrywa
i czarnymi głowy kiwa.

To samo podejście poetyckie cechuje inne powiedzenia poety:

... w błotnej grudzie stopa sapie...

albo:

... chodzi sen pod okna z cicha,
a drzemota koło płota...

Sen i drzemota są w tym przypadku wykładnikiem i uzmysłowieniem nastrojów przy długotrwałej szarudze. Chodzących pod oknami mogła ujrzeć jedynie wyobraźnia poetycka, która wyobrażenia fantazyjno-symboliczne dla stanów własnej psychiki w zaszargany dzień wysłała między chaty. Nuda i senność towarzyszą istotnie, jako subiektywne stany naszej psychiki pewnym sytuacjom życiowym, na które są reakcjami. Poeta zaś wydzielił je ze siebie i uzmysławiając nadał samoistne życie. Dzięki temu możemy poetę i samych siebie oglądać jakby w lustrze podczas lektury wiersza, bo to nic innego, jak tylko nasze wyobrażenia pod oknami chodziły z cicha. Ta trawersacja jest najistotniejszym rdzeniem tego rodzaju przeżyć estetycznych i czasami składa się z kilku nie rozwiniętych całkowicie wyobrażeń, na przykład niech służy proste właściwie powiedzenie poety: ... z suchą wierzbą czart się żeni... Rozumiemy, że chodzi tu o igraszki wiatru z suchym drzewem wierzby, ale słowa

c z a r t i ż e n i s i ę poddają nam inne wyobrażenia, kojarzą z przypomnieniami choćby bajkowego czarta i obrządku ślubu.

Już na podstawie tych kilku przykładów można powziąć przekonanie, że może istnieć specjalny, na fikcji oparty świat wyobrażeń poetyckich. Tego rodzaju obrazowanie poetyckie, że następuje transformacja zwykłych postrzeżeń w wyobrażenia zgoła niezwykłe, oraz że pojęcia abstrakcyjne otrzymują ludzkie niemal upostaciowanie, można by nazwać p o e t y z o w a n i e m w y o b r a ż e n i o w y m.

Poza nim jednak ukrywa się jeszcze coś innego — istota poetyckiego spojrzenia na świat. Na czym ono polega? Mówiliśmy już o fikcji, jako o pewnym środku artystycznym. Czy ma jednak ta fikcja jakiekolwiek usprawiedliwienie teoretyczne? Oczywiście, że ma i to dosyć mocne, a zrozumiałe jest nawet w szkole dla młodzieży, chodzi bowiem przede wszystkim o to, aby już młodzież mogła rorozumieć fikcję poetycką, ponieważ z kolei rzeczy musi nabrać przekonania do poezji w ogóle.

„Szaruga" Leopolda Staffa mimo pozorów nie jest przecież utworem opisowym. Autor za cel artystyczny postawił sobie raczej odtworzenie nastroju i to takie odtworzenie, aby nie tylko było wiadome, o jaki to nastrój chodzi, ale aby jednocześnie przy lekturze utworu ten nastrój przeżyć, odtworzyć go w swojej psychice. Można z całym uznaniem powiedzieć, że cel swój osiągnął Staff całkowicie, ale przez jakie środki? Uciekł się właśnie do fikcji, aby za jej pośrednictwem zbliżyć nas do rzeczywistości, którą pragnął odtworzyć. Poezja jako przetworzenie pewnych spojrzeń i odczuć pragnie przez to swoje przetworzenie postawić nas przed pewną prawdą. Dlatego wprowadza element formy jako siłę twórczą i dlatego stara się wypowiedzieć w sposób inny od nazwania rzeczywistości, aby w ten sposób i siebie i czytelnika przybliżyć przez przeżycie psychiczne do istoty zjawiska. Nie jest to zresztą chwyt ściśle literacki, jak sądzi wielu ludzi wrogo ustosunkowanych wobec poezji. Fikcja w formie zewnętrznej z niemniejszym powodzeniem jest używana w naukach ścisłych, matematyce i fizyce. I tam dla zbliżenia do prawdy, którą trudno wyrazić wprost, wyprowadza się łatwiejsze do pojęcia formy zastępcze, sym-

bole literowe dla pojęć i wykresy graficzne dla pewnych procesów. Tak jest na przykład z sinusoidą w zastosowaniu do akustyki. Możemy na niej przeprowadzać nawet obliczenia matematyczne, ale przecież nie jest ona prawdziwym obrazem falowania. Każdy zresztą wykres jest tylko produktem zastępczym, który umożliwia nam zrozumienie jakiegoś procesu, nigdy zaś nie jest samym procesem. Dziwić więc nie powinno nikogo, że poezja wprowadza element fikcji, jako siłę twórczą, ten element nie jest jednak wartością dla samego siebie, jest tylko pewnym środkiem, który wprowadza nas w odpowiednie przeżycia gwarantując nam właściwą atmosferę i właściwe wrażenia psychiczne. Tę samą rolę w muzyce spełnia specjalny układ dźwięków — forma muzyczna utworu, fikcja bowiem poetycka w najszerszym rozumieniu rzeczy należy do zagadnienia formy literackiej.

AKUSTYCZNE ASPEKTY „SZARUGI".

Analizowany utwór pod wielu względami bardzo jest charakterystyczny, jedna jego cecha dała nam już materiał do rozważań w dziedzinie tak zwanego poetyzowania wyobrażeniowego, teraz przychodzi kolei na drugą cechę, na wartości akustyczne „Szarugi"; odgrywają one bardzo wielką rolę przy wytwarzaniu odpowiedniego nastroju. Czytelnik doskonale sugerowany sztuczną monotonią utworu, podchwytuje właściwości długotrwałej pluchy, nie tyle zresztą jej właściwości, ile, zgodnie z poprzednimi uwagami, psychiczne odpowiedniki zjawisk atmosferycznych. Do aspektów akustycznych każdego wiersza trzeba zaliczyć jego właściwości rytmiczne i fonetyczne; „Szaruga" napisana jest ośmiozgłoskowcem, który łączy się przeważnie dystychem w jeden człon wypowiedzi (8 x 2), albo w całość czterowierszową (8 x 4) zależnie od następstwa rymów. Czterowierszowe całości mają dwa rodzaje następstwa rymów: a b b a, np.: ...jesień, chmury, chłód i słota (a), wicher jęczy, płacze, wzdycha (b), chodzi sen pod okna z cicha (b), a drzemota koła płota (a)...; albo ab ab. Poza tym szczególną i rzadką kombinację mamy w wierszach 41 - 43, przedstawić ją można w sposób następujący: a bb cc a, to zna-

czy, że odległość rymów od *a* do *a* przełożona jest dwoma dystychami — bb i cc.

Ośmiozgłoskowiec jest obok trzynastozgłoskowca najstarszym polskim rymoczłonem, bardzo już pospolitym w średniowieczu. Nadaje się on właśnie do opowiadań o pewnym nastroju monotonności, co przez Staffa to właśnie dobrze zostało wyzyskane, stąd też forma rytmiczna „Szarugi" jest sugestywna i potrafi nas odpowiednio nastroić na odczuwanie opisywanego zjawiska atmosferycznego. Rytm jest tutaj oczywiście tylko pewnym podłożem, stwarza on właściwe tło dla sugestii innego rodzaju i to nie tylko sugestii o charakterze muzycznym, ale również nastawia nas odpowiednio na pojęcia, bliskie akustyce przez swój fonetyczny charakter głoskowy. Nastawia nas na specjalne rozumienie słów takich, jak szaruga, słota, sen, drzemota, wicher, wiatrak, młyn szalony i tp. Nie wszystkie mają zupełnie dokładny związek z naszymi wyobrażeniami słuchowymi, ale w zespole słów wprost dźwiękonaśladowczych grają również rolę akustyczną przez harmonizowanie się z ich fonetyczną ekspresją. ...pluta siwa, mokra, długa, we mgle kwasi się szaruga... czyż nie wywołuje to skojarzeń z deszczem. Na pewno. Nie odgrywają zresztą w tych wyrazach zasadniczej roli odpowiednie samogłoski, nie występują one prawie nigdy w czystym swym brzmieniu, zawsze zabarwione są towarzyszącą jej spółgłoską. Transkrypcja fonetyczna wiersza wiele nam może pomóc przy tego rodzaju zagadnieniach, ujawnia bowiem dźwiękowe właściwości słowa i orientuje w muzycznych wprost efektach ewentualnej deklamacji. Oczywiście trzeba mieć do tego nie tylko słuch, ale i odpowiednio wykształconą wyobraźnię. Dla mnie na przykład słowo p l u t a kojarzy się z dźwiękiem, który wywołują grube krople deszczu, gdy padają w kałużę. W tak fonetycznie bogatym zdaniu, jak przytoczone wyżej, nawet słowa bez elementów dźwiękonaśladowczych uzupełniają muzykę wiersza, można wtedy słyszeć i kwaszenie i uderzanie kropel deszczu w drzewo w takim słowie jak szaruga, zresztą istotnie głoski sz, ś, r, g, mają brzmienie instrumentów drewnianych. Staff niewątpliwie celowo zgromadził cały szereg wyrazów o pewnych wybitnych elementach fonetycznych, aby wywoływały w komplecie silne

wrażenia muzyczne. Nie są to, jak już zaznaczyliśmy, tylko słowa dźwiękonaśladowcze, zestraja się z nimi nawet słowo drzemota. Tego rodzaju podejście do wiersza nie jest u Staffa nowością, w utworze „Hora Tańcząca" tak na przykład powiada:

„Szum twych szat, w których szeptał szmer całunków słodki,
owiewał cię jak brzękiem pszczoły brzęczyzłotki".

Mamy więc do czynienia ze świadomym operowaniem efektami dźwiękonaśladowczymi dla oddania opisywanego zjawiska również od jego strony akustycznej. Stąd też i w „Szarudze" mamy skomplikowaną instrumentację głoskową, celowe rozmieszczenie każdego słowa, aby w efekcie ostatecznym otrzymać nie tylko przeżycie pewnej atmosfery, ale aby słyszeć nawet pluchę na odciętej od świata wsi.

Tego rodzaju utwór poetycki nadaje się doskonale do odtworzenia głosowego, a ponieważ autor przemyślał dokładnie wszystkie efekty fonetyczne, obowiązani jesteśmy do równie starannego potraktowania deklamacji. Zwykle zostawia się te sprawy intuicji samych wykonawców, tymczasem deklamacja inteligentna musi wynikać z treści samego utworu, z analizy jego elementów, służy przecież dla ujawnienia w pełnym głosie nie tylko wartości muzycznych, ale również treściowych. Nie można w żadnym wypadku lekceważyć tej sprawy przy analizie samego dzieła poetyckiego. W muzyce na przykład docenia się już wartość interpretacji tak dalece, że istnieją pewne obowiązujące teorie, związane ze sztuką odtwórczą najwybitniejszych wirtuozów. Nie chodzi o to, aby jakąś interpretacją głosową krępować inne w sposób zobowiązujący. Każdy ma prawo poszukiwać w wykonaniu głośnym właściwego wyrazu dla treści i „duszy" utworu, ale respektując konieczność przemyślenia tych spraw nie będzie deklamator przyzwyczajony do improwizacji często bardzo lekkomyślnej i w tej przecież dziedzinie daje się wytworzyć pewna tradycja i poszanowanie cudzego dorobku.

Niestety do szkoły te sprawy mały jeszcze mają dostęp, leżą ugorem w całkowitym prawie zaniedbaniu bez nadziei na racjonalny wysiłek teoretyczny i praktyczny.

Jeśli jednak musi tak być przez jakiś jeszcze czas, niechże przy takich utworach jak „Szaruga" nastąpi chwila zastanowienia.

UWAGI KOŃCOWE

Rozumiem doskonale trudności analizy literackiej każdego wybitniejszego utworu, odczuwam też potrzebę teorii dla użytku praktycznego w szkole średniej, która była by w stanie umożliwić „rozbiór" literacki wiersza. Słowo „rozbiór" rozmyślnie umieszczam w cudzysłowie, ponieważ przy analizie literackiej nie chodzi o rozkład dzieła na poszczególne elementy, ale przede wszystkim poprzez analizę tych elementów o pojęcie całości. Jest tutaj pewna sprzeczność z pojęciem analizy w chemii, gdzie istotnie chodzi tylko o rozkład na czynniki, o rozdzielenie ich od siebie za pomocą działania chemicznego. W literaturze natomiast podpatrujemy całość, jej budowę i właściwości, aby zdobyć świadomość w stosunku do całości. Utwór poetycki w częściach nic nam nie mówi, nie ma żadnego prawie znaczenia, jego zaś postać skończona działa dopiero w sposób pełny na poznawcę.

Widać z tego, jak ważną sprawą jest właściwe postawienie zagadnienia analizy dzieła literackiego, oczywiście praca moja nad „Szarugą" i wszystkie uwagi, które z tego powodu wyniknęły niczego nie tłumaczą i niczego nie rozstrzygają. Ukazują zaledwie dalsze perspektywy zagadnienia, są więc tylko wyrazem zainteresowania fragmentarycznego i to tak dalece, że zachodzi konieczność wyjaśnienia tego przed czytelnikiem, co też autor czyni skwapliwie.

SZARUGA

Pluta siwa, mokra, długa —
We mgle kwasi się szaruga.
Jesień, chmury, chłód i słota,
Wicher jęczy, płacze, wzdycha...
...Chodzi sen pod okna z cicha,
A drzemota koło płota.

I pyta się sen drzemoty:
Gdzież będziemy nocowali
Wśród tych wichrów, wśród tej psoty?
W polu ognisk nikt nie pali,
Rozmokła się rola orna
I wieś cała w mgłach zawiana
Stoi nudna i pokorna
W deszczu, w błocie po kolana...
Z wrót wyziera ktoś... Twarz blada...
Spojrzy w niebo... machnie ręką...
Idzie sąsiad do sąsiada:
Bieda z słotą, dusz udręką...
Co za wicher! Co to będzie!
Konających ratuj, Chryste!
Jakieś licho się wyprzędzie,
Rozszalało zło nieczyste...
Pastuch w polu krowy pasie,
Wór na głowie, grzbiet w wojłoku...
W domu spać po takim czasie,
Na przypiecku, na tłumoku...
Wrony kraczą... pustka głucha,
Moknie bydło i dobytki...
Pastuch w ręce zziębłe chucha,
Nie ma na nim suchej nitki,
Zmokły szmaty i łachmany...
Coś mu we mgle się zwiduje...
Z lewej nogi na przemiany
Znów na prawą przestępuje
I zębami dzwoni z zimna...
By choć blisko chata dymna,
By choć człek się skąd przygwarzył...
Kum głód idzie... Pan Bóg zdarzył...
Idzie w pole kraść ziemniaki —
...Drzewa nagie, pól żebraki
I kaleki bez przytułku,
Tańczą z wichrem, z słotą w kółku...

Chaty mokną, drogi mokną,
Psa wygonić nie ochota...
A sen chodzi popod okno,

A drzemota koło płota
I pyta się sen drzemoty:
Gdzież będziemy nocowali?
Śpią pod piecem chore koty,
Wyje ślepca pies z oddali...
Dymy kładą się po ziemi,
Nuda, smutek, lęk się plemi...
A śmierć wije się u płotu —
Wyszła z lasu, z pnia, z zasiadki
Szukać ludziom łez, kłopotu,
W drzwiach zatyczki lub kołatki,
Zakutana w płaszcz, ostrożna.
Hej, drzemoto, wejść nie można,
Bo się śmierć u płotu wije.
W izbie dzieci jest kilkoro,
W krąg obsiadły matkę chorą,
Ojciec już od rana pije;
W karczmie ciemnej śpi na ławce
I majaczy, bredzi w czkawce.
Koło wrót na słocie szuka
Śmierć kłopotu i kołatki...
Stuk, stuk!... Jak się nie dostuka,
Pójdzie dalej do sąsiadki...
...Wariat wiejski, głupowaty,
Owinięty, w strzępy, szmaty,
Bosy, z głową rozczochraną,
Mruczy piosnkę obłąkaną.
Bije w chmury gdzieś pokłony,
Wymachuje ramionami,
Niby wiatrak, młyn szalony...
Coś go wodzi, coś go mami —
Grzęzną stopy, gruda śliska —
Palec do ust sinych kładzie,
Kij sękaty w garści ściska,
Pod płot skrada się po zdradzie,
Aby się nie spotkać z nikim...
Płot go spotkał, płot pijany,
Co się chwieje opętany
I łby-pale w garnkach skrywa
I czarnymi głowy kiwa...

Wariat tłucze z krzykiem dzikim
Kijem w garnki, co na płocie
Mokną, myją się na słocie...
Babo, śpiąca u nalepy,
Z garnków twoich już czerepy.

Idzie zmierzch, jak tłumy cieni...
Wypadł wichr na lasów skraju,
Gwiżdże, hula na rozstaju...
Z suchą wierzbą czart się żeni!
Wicher drzewa łamie, zgina...
Drzewa, chore pół kaleki!
Dajcie ręce, zła godzina!
Z dróg już błoto i rozcieki,
Nie przebyć ich dzisiaj szkapie...
W kółko, drzewa! W pląs, żebraki!...
W błotnej grudzie stopa sapie:
Kum głód idzie kraść ziemniaki...
Wiatr gałęzie rwie jak strzępy...
Hej, żebraki bez przytułku,
Tańczcie z wichrem, z głodem, w kółku,
W zmierzch jesienny, szary, tępy...

Idzie nędza w płaszczu mnicha,
Gwiżdże wicher, płacze słota...
...Chodzi sen pod okna zcicha,
A drzemota koło płota...

Ludwik Stolarzewicz

JEDNA Z LEKCYJ W KLASIE PIERWSZEJ GIMNAZJUM PRZĘDZALNICZEGO

I.

Na początek kilka danych tyczących się omawianej klasy.

Liczy ona czterdziestu pięciu uczniów. Materiał ze szkół powszechnych, kilku ledwie z ukończoną pierwszą klasą gimnazjum ogólnokształcącego. Element w 99 procentach miejski (1 uczeń pochodzi ze wsi) — synowie głównie robotników, niższych funkcjonarjuszów państwowych i samorządowych, rzemieślników; nieliczna tylko garstka to dzieci inteligencji urzędniczej (nauczyciele, biuraliści).

W myśl statutu gimnazjum zawodowego kandydat musi mieć ukończone w roku kalendarzowym 14 lat życia. W związku z tym przygotowanie młodzieży to 6 lub 7 oddziałów szkoły powszechnej.

Egzamin wstępny obejmuje: matematykę, geografię i przyrodę, język polski i historię, oraz rysunki.

Obecna tegoroczna klasa należy do średnio uzdolnionych. Ze szkoły powszechnej przyniosła liczne braki. Jak dotychczas do szkoły zawodowej garnie się młodzież słabsza, mniej inteligentna, ze sfery uboższej — społeczeństwo nasze traktuje szkołę zawodową, mimo wszystko, niestety, jako coś niższego i pośledniejszego. Brak też będzie młodzieży uczęszczającej do gimnazjum zawodowej ogłady i wyrobienia, które się zdobywa w środowisku domowym.

Wyrosła w warunkach ciężkich, w atmosferze biedy, w otoczeniu ludzi prostych znajduje dopiero w szkole nie tylko naukę, lecz i ogładę, uczy się w niej i samego wyrobienia towarzyskiego.

Szkoła musi jej dać nie tylko wiedzę książkową, lecz i wiedzę o życiu, do którego wkrótce, bo po 4 latach pobytu w szkole zawodowej, sama wkroczy.

I tutaj tkwi owa zasadnicza różnica między gimnazjum ogólnokształcącym i szkołą zawodową. Każdy nauczyciel

przestępujący progi szkoły zawodowej musi też zdać sobie z tego sprawę, naginając sam program do owych celów, jakie zamierzyło sobie gimnazjum zawodowe.

Tyczy się to w pierwszym rzędzie języka polskiego, spełniającego wyjątkową rolę w programie nauczania (przeznaczono nań w ciągu lat 4-ech 10 godzin tygodniowo, podczas gdy w gimnazjum ogólnokształcącym: w klasie I-ej 6 (w drugim półroczu 3), a w latach następnych po 4, razem 18 (15) godzin; pomijam fakt, iż na naukę historii w ciągu lat 4-ech przeznaczono razem 4 godziny i t. d.).

W związku z tym typ lekcji języka polskiego w gimnazjum zawodowym przybierze inny charakter, odbiegać nieraz będzie od tego, z jakim stykamy się w szkolnictwie ogólnokształcącym.

Rzuciwszy owe pobieżne uwagi zdam sprawę z jednej z lekcji w klasie pierwszej gimnazjum przędzalniczego.

II.

Określony przeze mnie temat brzmiał: Łódź — miasto pracy. Poleciłem uczniom zwrócić uwagę na zakłady przemysłowe, rozsiane po Łodzi, na rodzaje przedsiębiorstw, na ich wielkość, na rozmieszczenie fabryk w mieście, na jego ogólny charakter.

Z lektury poznali poprzednio Heleny Boguszewskiej „Czerwone węże", urywki „Ziemi obiecanej Wł. Reymonta", i nowelę „Pewnego dnia". Stanowiły też one pod pewnym względem punkt wyjścia. Wiedzieli już chłopcy, iż „Ziemia Obiecana" to Łódź sprzed 40 laty, iż w „Czerwonych wężach" to w znacznej mierze zbiór zdawkowych nie wiele mówiących scen z życia robotniczego. Nam zaś chodzić będzie o Łódź żywą, współczesną, taką, jaka się przed naszymi oczyma roztacza.

Pytanie pierwsze: których z was ojcowie lub matki pracują w fabryce? Wstaje 14 uczniów— synów robotników. Wśród nich są przędzalnicy, tkacze, farbiarze, dziewiarze, pracujący w tartakach, odlewniach żelaza i t.d., — a więc są przedstawiciele prawie wszelkich rodzajów przemysłu.

— Mój tatuś pracuje w fabryce Ludwika Geyera przy ulicy Piotrkowskiej koło Placu Reymonta. Zatrudniony jest na oddziale, gdzie wyrabiają tkaniny z jedwabiu sztucznego.

Dowiadujemy się równocześnie, iż dwóch chłopców zwiedzało tomaszowską fabrykę sztucznego jedwabiu.

Ojciec drugiego zajęty „przy przędzy czesankowej" w fabryce „Union Textil przy ulicy Czerwonej". Słyszał od ojca, że firma ta mająca poza tym fabryki w Częstochowie i Lublińcu może produkować przeszło 4.000.000 kg. przędzy.

— „A mój tatuś" — podnosi się inny chłopczyna — „pracuje w tkalni w Zjednoczonych Zakładach Włókienniczych. Wychodzi z domu o godzinie w pół do szóstej rano, a wraca po drugiej po poł. Trzydzieści lat niedługo minie od chwili, kiedy rozpoczął pracę. Robotnikiem u Scheiblera był jego dziadek i pradziadek. On sam, kiedy ukończy szkołę, pójdzie na praktykę też do tej samej fabryki, a jak mu dobrze pójdzie, to zostanie majstrem, albo jakim kierownikiem".

W ten sposób zaznajomiliśmy się z całym przemysłem Łodzi i najbliższej okolicy.

Padają nazwy takich firm jak: S. Rosenblatt, B. Freidenberg, I. K. Poznański, M. Silberstein, Markus Kohn, Widzewska Manufaktura, Adolf Horak w Rudzie Pabianickiej.

Pada także nazwa „Ferrum" — jest to odlewnia żelaza i warsztaty mechaniczne przy ulicy Kilińskiego. Bardziej znana wszystkim jest fabryka Johna przy ulicy Piotrkowskiej. Ojciec jednego z uczniów zatrudniony jest w niej jako mechanik.

Wyrabiają u Johna: walce, tokarki, wiertarki, pędnie, kotły żeliwne, grzejniki (radiatory) do ogrzewań centralnych. Młodzież się rozgadała — coraz to inny uczeń podnosi się i dorzuca jakiś szczegół. To wuj, to stryj, to brat cioteczny jest gdzieś robotnikiem. Kilka matek pracuje również w fabryce. Zarobek ojca nie wystarcza, trzy dni w tygodniu fabryka jest czynna. Matka jednego ma pracę w dziewiarni Plihala, inna u Kindermana.

Danych tych jest już wystarczająca wiązka. Przez usta chłopców wyłania się owa Łódź nie literacka lecz żywa, miasto, które z lękiem myśli o bezrobociu, którego przygniatającą większość stanowią warsztaty robotnicze.

Mówię chłopcom, iż pracowników fizycznych liczy Łódź 3/4 ogółu mieszkańców.

— A Łódź liczy ich przeszło 660.000 — słyszę, jak mówi uczeń siedzący w ostatniej ławce do swego kolegi.

Nawiązuję pogawędkę do początków Łodzi.

Wiedzą już niektórzy, iż Łódź jako miasto liczy niewiele ponad setkę lat.

Pada nazwisko Stanisława Staszica — szereg faktów o nim i o jego roli w powstaniu Łodzi przemysłowej podaje uczeń, wychowanek szkoły powszechnej im. St. Staszica.

Sam wymieniam nazwisko Rembielińskiego. Jeden z klasy mieszka nawet na ulicy tejże nazwy.

Ze swej strony pokazuję klasie portrety owych dwóch zasłużonych dla życia gospodarczego kraju mężów.

Równocześnie odczytuję najdawniejszą drukowaną wieść o Łodzi, pochodzącą z roku 1824.

Dowiadują się z niej, iż w mieście przybyło już pobudowanych i budujących się domów fabrycznych i mieszkalnych 31, urządzona została farbiarnia. Osiadło sukienników 28, postrzygaczy 3, tkaczy wyrobów lnianych i bawełnianych 32, pasamonik wstążek 1, fabrykanci instrumentów muzycznych tudzież nożów i inni rzemieślnicy.

— A dzisiaj? — rzucam.

Odpowiedź daje mi las kominów widoczny z okien klasy.

Dzisiejsza Łódź — podkreślam — jest wynikiem pracy mozolnej wielu pokoleń: one rozbudowały przemysł, miasto też nasze jest widomym pomnikiem pracy.

— Proszę pana profesora — słyszę — to dlatego została wmurowana w naszej szkole tablica marmurowa ze słowami Marszałka Piłsudskiego — urywa chłopak myśl w połowie — spoglądając na mnie niepewnie. Widząc jednak, że wzrokiem mu przytakuję, ciągnie już śmiało:

— Wszak myśl: *Idą czasy, których znamieniem będzie wyścig pracy, jak przedtem był wyścig żelaza, jak przedtem był wyścig krwi...* w pierwszym rzędzie odnosi się do Łodzi. U nas na każdym kroku widoczny jest ten wyścig pracy. Wszak od niego zależna jest potęga gospodarcza państwa.

Uwagę ucznia trzeba zostawić bez komentarzy. Czas szybko płynie. Chciałoby się też dać poza owymi realiami coś i z literatury pięknej.

— Czy pamiętacie wiersze jakieś poświęcone pracy? — zwracam się z pytaniem do klasy.

Podnosi się rąk kilkanaście.

„Prometej pracy“ Mieczysława Brauna.. „Kilofy“ Stanisława Ciesielczuka — wołają niepytani. Owe zresztą wiersze brane były na pamięć w pierwszym półroczu.

— Podaj jakiś urywek z wiersza Brauna — mówię do ucznia z trzeciej ławki.

Należy on do inteligentniejszych w klasie, bierze zawsze żywy udział we wszelkich dyskusjach.

— *Muszę domy wystawiać, muszę piętra dźwigać,*
Drogi kroić po kraju, w pracy gwiazdy ścigać,
Korę ziemi świdrować, dobrać się do jądra,
W mózg ziemi świdrów kręte wkłuć do głębi żądła,
Wyrwać węgiel i pompy wprząc do pracy wiernie,
By naftę ssały w ziemi — olbrzymiej cysternie.
Siarkę, ołów, cynk, srebro, miedź, platynę, złoto,
Jakie ciężkie pokłady twardych zwałów gniotą!
Sturęką tysiącpalcą mam do środka dotrzeć,
Wór skarbu z garbów góry wydostać samotrzeć.

— Czy przypominacie sobie, jak określiliśmy ten wiersz?

— Jako hymn pochwalny na cześć ludzkiego wysiłku — brzmi odpowiedź uczniowska.

Przechodzimy do wiersza Ciesielczuka. Podobał się on bardzo chłopcom. Podkreślali w nim siłę wyrażeń i obrazowość. — Jak bym widział tych robotników z kilofem w dłoni — wyraził się jeden, mający wśród kolegów sławę malarza.

Każę wypisać z pamięci na tablicy zwroty wzięte z wiersza, a malujące pracę człowieka.

Powstaje cały szereg:

1. *Trzaskają w skałę mocy szałem,*
2. *Z głazami biorą się za bary,*
3. *Zęby kilofów łamią ścianę*
4. *Kują zawzięcie, kują społem*
   potężne młoty i oskardy.

A jaki cel im przyświeca? Mówią o tym ostatnie dwie zwrotki.

Uczeń deklamuje:

W iskrach krzesanych z nagiej skały
Widzą zwycięstwa złotą łunę —

I nie ustają w pracy śmiałej
I w przyszłość wybijają tunel.
Uderzeń muzyka podniosła
Grzmi, że już widzi się coś w krzyku.
O, Sprawiedliwy, pobłogosław
Mozołom swoich robotników!

Myśl zasadnicza wiersza została ujęta w słowach następujących: pracuje się dla przyszłości z wiarą w przyszłość. Praca jest błogosławieństwem i siłą życia.

Uczniowie zapisują myśli owe w zeszytach przedmiotowych.

Na zakończenie odczytuję wiersz Mariana Piechala „W rytmie maszyn".

Jeden z uczniów zwraca uwagę na powtarzające się dwukrotnie wiersze „pracujemy od rana do nocy i od nocy do rana", doszukując się w nich głębszego znaczenia.

Inny twierdzi, że poeta zapewne związany jest z Łodzią, gdyż tak ładnie ujął wysiłek robotnika.

Wtrącam, iż rzeczywiście Marian Piechal jest nie tylko łodzianinem, lecz i synem robotnika łódzkiego.

Podobał się wreszcie język, przemawiający — wynikło z dyskusji — do wyobraźni człowieka.

Piszemy też na tablicy wiersze:

1. *Nieruchomo przez godzin parę*
   Na kształt karnej stoimy warty
   przy warsztatach
2. *Trud nam ręce zgrubił, poczernił,*
   pod bruzdami twarze poorał.

Do opracowania zadaję do domu trzy tematy do wyboru: „Praca maszyny" — „Człowiek ujarzmił maszyny" — „Przestały dymić kominy".

Pierwszy temat obrało 10, drugi 7, a pozostały 23.

— Proszę pana profesora — mówił uczeń, tym razem nie syn robotnicy, lecz przodownika policji — tatuś powiada, że dym wydobywający się z kominów, to barometr Łodzi. Dymią kominy, to znaczy ludzie mają pracę, a więc i mają jeść. A jeżeli robotnik ma pracę, to i wszyscy równocześnie mają pracę i zarobek.

Rozlega się dzwonek, kładący kres dalszym rozważaniom.

Ludwik Stolarzewicz

UWAGI NA TEMAT JĘZYKA POLSKIEGO W LICEUM ELEKTRYCZNYM

Nowy ustrój szkolnictwa obok liceów ogólnokształcących stworzył szereg typów liceów zawodowych. Do nich należy zaliczyć i liceum elektryczne.

Uwagi poświęcone językowi polskiemu w liceum elektrycznym, tyczyć się również będą — i innych typów liceów zawodowych.

Ze względu na charakter materiału nauczania wszystkie przedmioty dzielą się na trzy zasadnicze grupy: 1) przedmioty zawodowe, 2) pomocnicze, ściśle związane z zawodem, 3) pomocnicze, bezpośrednio nie związane z zawodem.

Język polski został zaliczony do grupy trzeciej. Poza nim należą do niej: religia, język obcy, przysposobienie wojskowe, ćwiczenia cielesne. Na język obcy przeznaczono w ciągu dwóch pierwszych lat po dwie godziny tygodniowo.

Tak zwanych zagadnień gospodarczych i społeczno-państwowych (możnaby je nazwać nauką o Polsce współczesnej) zaliczonych do grupy drugiej udziela się w trzeciej klasie liceum w ilości 2 godzin tygodniowo.

Na język polski przeznaczono w ciągu 3 lat licealnych 4 godziny tygodniowo w klasie pierwszej i drugiej.

Jeżeli przedmioty grupy pierwszej i drugiej mają zapewnić uczniom „należyte wykształcenie zawodowe", lub „są przygotowaniem do wykonywania zawodu, bądź umożliwiają pogłębienie i uzupełnienie wiadomości, oraz umiejętności zawodowych",[1]) to „przedmioty pomocnicze, bezpośrednio nie związane z zawodem, pogłębiają życie religijne i moralne młodzieży, przyczyniają się do rozwoju jej ogólnej kultury, oraz wzbogacają ją duchowo".[2])

Zadania tego napewno nie spełnią ani ćwiczenia cielesne, ani nawet przysposobienie wojskowe — pozostaje

[1]) Program nauki w liceach elektrycznych. Lwów 1937, str. 5.

[2]) tamże str. 5.

religia... a przede wszystkim język polski. Na nim więc siłą rzeczy spocznie cały ciężar wychowania obywatelskiego, zaszczepienia w duszy młodzieńczej wartości moralnych, urobienia charakteru. On ma spełnić rolę czynnika zapładniającego ideały narodowe. On ma przeorać duszę młodego, ucząc go, jak w ciągu wieków rozwijała się psychika Polaka poprzez zwycięstwa i klęski. A w liceum zawodowym nie znajdzie nauczyciel języka polskiego pomocy, czy współpracy w historii, geografii itd., które tak ułatwiają pracę poloniście w liceach ogólnokształcących. Jest on pozostawiony sam sobie, on jedynie *nie przygotowywuje „do zawodu", ale kształtuje charakter młodzieńczy na życie całe.*

Plan godzin przeznacza na język polski po dwie godziny tygodniowo w klasie pierwszej i drugiej. Obliczając z kalendarzykiem w ręku, otrzymujemy w ciągu dwóch lat 116 godzin (kilka godzin jeszcze napewno odpadnie z różnych przyczyn z góry nieprzewidzianych), którymi polonista będzie mógł rozporządzać.

O tych faktycznych danych należy pamiętać układając plan pracy.

Program nauki w liceach elektrycznych określa cele nauczania języka polskiego w sposób następujący: [1])

1. Zapoznanie z rozwojem polskiej kultury, z uwzględnieniem zwłaszcza tych okresów i zjawisk, które dla niej mają specjalne znaczenie.

2. Wyrabianie umiejętności rozumienia i odczuwania wartości ideowych i formalnych dzieła literackiego; w związku z tym kształcenie kultury estetycznej oraz zamiłowania do czytelnictwa.

3. Pogłębianie świadomości językowej oraz zdolności posługiwania się w mowie i piśmie właściwymi środkami ekspresji.

4. Przygotowanie do udziału w życiu duchowym narodu i państwa przez pogłębianie związku z istotnymi wartościami polskiej kultury narodowej.

Do tak ujętych „celów nauczania" trudno byłoby jeszcze coś dodać. One też muszą dominować przy układaniu i realizowaniu programu.

---

[1]) Program nauki str. 143.

Materiał nauczania, rozłożony na dwa lata, obejmuje całokształt dziejów literatury polskiej — także i czasy współczesne.

Kurs klasy pierwszej zamyka rok 1831. Program jednak poza tym podaje „Balladynę" i „Hymn o zachodzie słońca" Juliusza Słowackiego. Z wieku XVI poleca szerzej uwzględnić twórczość Mikołaja Reja i Jana Kochanowskiego, z wieku XVIII Ignacego Krasickiego, z pierwszych trzydziestu lat XIX wieku Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego.

W klasie drugiej na plan pierwszy wysuwa program twórczość Mickiewicza, Słowackiego, Cypr. K. Norwida, Bolesława Prusa, Stanisława Wyspiańskiego, Stefana Żeromskiego, oraz zobrazowanie „problemu wielkości i bohaterstwa w życiu i pismach Marszałka Józefa Piłsudskiego".

Podana obszerna lista lektury ma ułatwić nauczycielowi wybór lektury szkolnej i domowej.

Zastrzegając się nader słusznie przed przeciążaniem młodzieży zbyt wielkim materiałem, na pewne utwory każe zwrócić szczególną uwagę.

W pierwszym roku zalicza do nich: Wybór z kroniki Długosza i z traktatu Ostroroga; Kochanowskiego: wybór fraszek, pieśni, psalmów i „Odprawa posłów greckich"; Wacława Potockiego „Wojna chocimska" (wyjątki); Ignacego Krasickiego wybór satyr i bajek; „Jeszcze Polska nie zginęła"; Mickiewicza „Oda do młodości" i „Romantyczność".

W drugim roku podaje program utwory następujące: Mickiewicza „Dziadów cz. III" (wybór) i „Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego" (wybór); Słowackiego „Lilla Weneda"; Krasińskiego „Nieboska Komedia"; Cypriana K. Norwida „Prometidion" (fragmenty); Bolesława Prusa wybór nowel i „Lalka"; Jana Kasprowicza „Księga ubogich" (wybór); St. Wyspiańskiego wybór liryk, „Wesele" i „Wyzwolenie" (wyjątki); Władysława Reymonta „Ziemia obiecana"; Stefana Żeromskiego „Duma o hetmanie", „Uciekła mi przepióreczka; Józefa Piłsudskiego „Wybór pism" (z uwzględnieniem artykułów w „Robotniku", rozkazów, przemówień).

Program wreszcie przewiduje „lekturę (w ciągu całego roku) wybitnych utworów polskiej literatury współczesnej, zwłaszcza dzieł związanych z omawianymi epokami". [1])

---

[1]) Program nauki, str. 144 i 145.

Identycznie z programem liceów ogólnokształcących program liceów zawodowych poleca ćwiczenia w mówieniu i pisaniu (sprawozdania i streszczenia z lektury, artykułów czasopism, recenzje książek, pisanie sprawozdań w domu i w szkole, ćwiczenia poprawcze, prowadzenie protokołów, język jako środek ekspresji, pierwiastek rozumowy, uczuciowy i wyobrażeniowy w ekspresji językowej, język poezji i prozy artystycznej, naukowej i potocznej, zmienność znaczeń i form językowych w czasie, ortografia i ortoepia itd.). Program więc naprawdę bogaty, bardzo wszechstronnie skonstruowany, mogący „przyczynić się do rozwoju ogólnej kultury młodzieży", mogący „wzbogacić ją duchowo", i działać pobudliwie na charakter.

Powstaje, niestety, pytanie, w jakiej mierze a raczej w wielu procentach zdoła go zrealizować nauczyciel języka polskiego. Nie wolno mu bowiem zapomnieć, iż rozporządza w najlepszym razie w ciągu dwóch lat 116 godzinami. Jeżeli zaś odliczymy na 12 wypracowań klasowych (choćby po 1 godzinie) 12 godzin, a na ćwiczenia poprawcze drugie 12 godzin, pozostaną nam 92 godziny lekcyjne, którymi możerozporządzać.

Najprostszym wyjściem byłoby dodanie językowi polskiemu w programie liceum elektrycznego jeszcze 2 godzin, — najlepiej przez prowadzenie w klasie trzeciej języka polkiego, któremu wyznaczono tak górne cele.

Przyjmując jednak za punkt wyjścia ustaloną obecnym programem ilość godzin lekcyjnych, nasuwa się szereg uwag. Ujęte one zostały następujących punktach.

1. Cele nauczania.
2. Materiał przedmiotu i jego rozłożenie.
3. Lista lektury obowiązkowej i poleconej.
4. Wypracowania pisemne.
5. Metoda pracy.

Zgodnie z celami nauczania zaznajomimy ucznia z dorobkiem polskiej kultury, zatrzymując się nad owymi zjawiskami i faktami, które w dziejach polskich odegrały wyjątkową rolę i zaciążyły w sposób nieraz brzemienny na losach naszego narodu. Zrezygnować też musimy z historii literatury, z wszechstronnego omawiania prądów, problemów literackich, z estetycznego rozbioru dzieł. Głównym celem

nauczyciela będzie wykazać i uzmysłowić, jak w ciągu wieków kształtuje się rodzima kultura narodowa, przedstawić związki Polski z kulturą innych narodów, wydobyć z twórczości polskiej jej wartości ogólnoludzkie. Tak pojmując nasze zadanie, pominiemy cały szereg nazwisk i dzieł nieraz wybitnych, ograniczając się do z góry wybranych okresów, prądów,ludzi i dzieł.

Równocześnie starać się będziemy obudzić w uczniu umiłowanie książki. Jeżeli opuściwszy mury szkoły, pozostanie on przyjacielem mądrej i poważnej książki, cel nasz został osiągnięty!

Cały materiał zogniskujemy koło następujących pisarzy: Jan Kochanowski, Frycz Modrzewski, Ignacy Krasicki, Stan. Staszic, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, C. K. Norwid, Bolesław Prus, Stanisław Szczepanowski, Stefan Żeromski, Stanisław Wyspiański, Jan Kasprowicz i Józef Piłsudski.

W związku z tym omówimy następujące prądy: odrodzenie i humanizm, oświecenie, romantyzm, pozytywizm, neoromantyzm.

Jako lektura obowiązkowa: Jana Kochanowskiego: „Odprawa posłów greckich", kilka pieśni i fraszek; wyjątki z „O naprawie Rzeczypospolitej" Modrzewskiego; urywek z „Wojny Chocimskiej" Potockiego; Krasickiego „Świat zepsuty"; „Przypadki Doświadczyńskiego" (urywki); kilka urywków z pism Staszica; „Jeszcze Polska"; A. Mickiewicza: „Oda do młodości", „Romantyczność", „Konrad Wallenrod", „Dziady cz. III"; J. Słowackiego „Lilla Weneda", „Złota czaszka", urywek z „Beniowskiego", „Śmierć kapitana Meisnera"; Asnyka „Do młodych", „Daremne żale"; Prusa „Lalka"; urywki z pism St. Szczepanowskiego; Stefana Żeromskiego: „Siłaczka", „Echa leśne", „Uroda życia"; St. Wyspiańskiego „Wesele"; J. Kasprowicza „Księga ubogich" (wybór); wyjątki z pism J. Piłsudskiego.

Lektura domowa: Z. Kossak Szczuckiej „Legnickie pole", „Złota wolność"; P. Choynowskiego „Opowieści szlacheckie"; St. Szpotańskiego „Prometeusze"; A. Struga „Nasi ojcowie"; P. Choynowskiego „W młodych oczach"; A. Struga „Dzieje jednego pocisku"; J. Wiktora „Orka na ugorze", P. Gojawiczyńskiej „Ziemia Elżbiety"; Melchiora Wańkowicza „Na tropach Smętka".

Lektura ta w pewnej mierze służyć będzie do podmalowania tła i jako pomoc przy zaznajamianiu młodzieży z rozwojem kultury polskiej.

Na klasę pierwszą przypadnie z owego materiału: odrodzenie i humanizm, oświecenie, romantyzm, oraz odpowiednia porcja lektury obowiązkowej, z domowej 5 pierwszych powieści — na klasę drugą reszta materiału.

Wiele uwagi i troski poświęcić musi nauczyciel języka polskiego wypracowaniom pisemnym. Uczeń opuszczający szkołę zawodową i idący w świat jako pracownik samodzielny winien myśleć logicznie i myśli swe rzeczowo wyrażać. Należy nauczyć go pisać z planem. Tematy też dawane przez nauczyciela powinny zaprawiać piszącego do ścisłości. Musi on wyzbyć się frazeologii i operowania górnolotnymi słówkami.

Każde wypracowanie klasowe wymagać będzie z kolei starannego ćwiczenia poprawczego. Na nim uczeń nauczy się budować plan logiczny, na nim zdobędzie umiejętność jasnego i poprawnego wyrażania myśli. Na owych ćwiczeniach zaznajamiać się będzie ucznia z zasadami stylistyki, utrwalać reguły ortografii i ortoepii.

Doniosłą wreszcie rolę odegra zeszyt przedmiotowy. W nim znajdą się sprawozdania i streszczenia z lektury, ćwiczenia na tematy związane z przerabianym materiałem, protokóły lekcyjne, zredagowany wynik dyskusji, na koniec wykaz przeczytanych przez ucznia książek.

Na początku roku podaje nauczyciel wykaz książek, które winien znać inteligent. Raz na miesiąc przynajmniej jedną książkę musi uczeń przeczytać! Krótkie, rzeczowe z niej sprawozdanie zawierać będzie: omówienie toku akcji, problemów poruszanych przez autora, uwagi własne ucznia itd. W ten sposób w ciągu dwóch lat lista lektury ucznia obejmie 20 dzieł.

Metoda pracy nauczyciela w liceum zawodowym będzie różnorodna. Uwzględni on w znacznej mierze wykład. Powiązać będzie musiał poszczególne epoki. Wyrwane z całokształtu historii literatury i dziejów kultury fragmenty połączy w jedną całość, dając sam podkład pod pewne zjawiska i przejawy życia umysłowego.

W rozbiorze dzieła mniej będzie się zwracało uwagi na stronę formalną, raczej na treść, raczej na wartości ideowe, podkreślając stale rolę, jaką ono odegrało w życiu narodowym, co wniosło do kultury rodzimej, a co do ogólnoludzkiej.

Duży nacisk położy nauczyciel na pracę domową ucznia — przy niewielkiej ilości godzin języka polskiego a rozległym materiale, szereg jednostek lekcyjnych zostanie z konieczności przeznaczonych na sprawdzenie; opanowanie i zgrupowanie materiału, opracowywanego przez uczniów w domu.

Stale pamiętać będzie nauczyciel, iż język polski nie przygotowywując ucznia „do zawodu", urabia jednak jego charakter, pomnaża jego wartości duchowe, daje mu te podstawy, na których opiera się wyrobienie obywatelskie Polaka, świadomego w pełni, iż jest dziedzicem wspaniałej kultury, godnej siostrzycy kultur zachodnich. Podkreślić też należy na zakończenie piękno i doniosłość pracy nauczyciela polonisty w szkole zawodowej. Pozostawiony sam sobie, właściwie osamotniony, ma on „pogłębić życie moralne młodzieży", on też w pierwszym rzędzie przyczynia się „do rozwoju ogólnej kultury" młodzieży, on „wzbogaca ją duchowo"!

Stefania Skwarczyńska

TEORIA LITERATURY W LICEUM OGÓLNO-KSZTAŁCĄCYM

„Uwagi" w Programie nauki w liceum ogólnokształcącym" — Język polski (wydz. human. s. 16—18, wydz. mat.-fiz. i przyr. s. 17, wydz. klas. s. 17—18) nakazują:

„...Należy dążyć w nauczaniu literatury do wyrobienia w uczniach świadomego stosunku do dzieła literackiego, jako przedmiotu estetycznego przeżycia. W związku z tym stopniowo i okolicznościowo zarazem, winien nauczyciel zapoznać młodzież z podstawowymi wiadomościami z teorii literatury, ułatwiającymi zrozumienie procesu twórczego i dzieła, jako pewnej odrębnej rzeczywistości. A więc na podstawie przygodnie podanego materiału dostępnego uczniom, nauczyciel winien zaznajomić ich z różnymi metodami pracy i twórczości pisarskiej, uprzytomnić im co to jest warsztat pisarski, określić stosunek literatury do życia i ułatwić zrozumienie tak zwanej rzeczywistości artystycznej, zapoznać wreszcie z zagadnieniami tego rodzaju jak: treść i forma, idea, struktura dzieła, słowo jako materiał tworzywa literackiego, styl pisarza, rodzaju literackiego, epoki, kategorie estetyczne itp."

Wymagania są jasne. Niejasności zaczynają się dopiero gdy dochodzimy do szczegółowego rozpatrywania charakteru teorii literatury w zamysłach programu, jej właściwego zakresu tj. zarówno jej „ilościowości" liczonej odrębnością tematów, jak i stopnia pogłębienia tych tematów, stosunku tej teorii do nauki o kulturze, literaturze i języku, jej stosunku do innych gałęzi nauk humanistycznych; wreszcie metody, którą określenie: „stopniowo i okolicznościowo" właściwie zaciemnia, bo „stopniowość" sugeruje wykład systematyczny, „okolicznościowość" sugeruje raczej wyrywanie pewnych zagadnień z systematycznej całości dla doraźnego naświetlenia nimi spraw kultury i literatury.

Ostatecznie nauczyciel staje wobec wątpliwości czego ma uczyć, ile i jak. Niedopowiedzenia są bolesne; utrudniają realizację. Nie dadzą się zmieścić w sympatycznej ufności, której wyrazem jest ramowość licealnego programu. Tonący w falach wątpliwości nie ma przysłowiowej brzytwy, której by mógł się chwycić. Brzytwy, której nie brak wobec niedomówień programu w innych płaszczyznach jego wymagań. Jest to jednak nie tyle winą programu, ile prostym wynikiem tego, że teoria literatury jest de facto nauką nową. Niedomówienia nie są tu większe, niż w niejednym innym punkcie programu. Różnica jednak tkwi w tym, że nauczyciel nie ma czym sobie wypełnić niedomówień, nie ma w sobie materiału dla wypełnienia „niedookreśleń".

W związku z nowością teorii literatury jako samodzielnej dyscypliny naukowej, w związku z tym, że dopiero teraz, w naszych oczach wyodrębnia się ona swoistym kształtem z miąższu innych nauk o literaturze, w związku z tym, że przechylana podmuchem takiej czy innej doktryny filozoficznej, takiej czy innej orientacji światopoglądowej nie ma jeszcze ustabilizowanego, marmurowego kształtu — w związku z tym stoi fakt, że nie mogła być jeszcze „nauczona", czy „wystudiowana" na uniwersytecie przez rzesze nauczycielskie. Dla większości nauczycieli starszych, a więc dla tych, którzy przede wszystkim nauczają w liceach — nie była ona w czasie ich studiów nawet sferą obowiązkowych przemyśleń, sferą narzucającej się swą ważnością problematyki. Krótko mówiąc nie ma prawie nauczycieli przygotowanych wykształceniem, a nawet nastawieniem umysłowym do nauczania teorii literatury.

„Młodość" teorii literatury sprawia, że brak z zakresu teorii literatury zarówno podręcznika uniwersyteckiego jak i podręcznika licealnego. Zdawałoby się, że nie w gorszym położeniu jest tutaj teoria literatury, niż wiele innych przedmiotów (np. języki nowożytne) skazanych na razie w liceum na żywot bezpodręcznikowy. W rzeczywistości nie można jednak tych sytuacyj porównać. W zakresie tamtych przedmiotów jest pewna tradycja i materiału i metody na odnośnym szczeblu; stosunek do przedmiotu wszedł w instynkt nauczyciela, w instynkt szkolnego stosunku podaży i popytu. W zakresie teorii literatury — zupełnie *tabula rasa.*

Nie tylko sfera zagadnień i linie ich rozwiązań nie są sprecyzowane, ale brak elementarnej tradycji w zakresie i materiału i dydaktyki przedmiotu. Nauczycielowi zatopionemu w zagadkowości wymagań nie podaje ręki żadna wskazówka orientacyjna w zakresie lektury przedmiotu; brak również jakiejkolwiek pozycji z zakresu teorii literatury w liście lektury dozwolonej w praktyce szkolnej.

Przypuszczalnie ogólnikowość wymagań w zakresie teorii literatury płynie nie z ducha ramowości programów licealnych, lecz poprostu z pewnego niezdecydowania w stosunku do samego przedmiotu nauczania i z ostrożności, aby jakąś niewczesną wskazówką nie przygwoździć rzeczy płynnej, nie ustabilizować przedwcześnie pewnych spraw naukowo niedość zdecydowanych, nie tworzyć przedwcześnie pewnych tradycyj w rozumieniu przedmiotu; może płynie to także z ostrożności, aby nie sugerować nauczycielowi pewnej jednostronności w rozumieniu przedmiotu, który w przedziwny sposób chwytany jest obecnie w wartkość sprzecznych ze sobą nurtów filozoficznych i światopoglądowych, w namiętności sprzecznych ze sobą kierunków społecznych, nawet i politycznych.

Sam fakt uwzględnienia w programie teorii literatury jest wyrazem odczucia jej znaczenia, jej nowoczesnej roli w sferze myślenia i w sferze nowych humanistycznych orientacyj.

Nie przypadkowo jednak, sądzimy, znalazła się wskazówka o teorii literatury dopiero w końcowych „Uwagach". Dynamika nakazu jest tam jakby stępiona; nic dziwnego; właściwemu nakazowi towarzyszyć musi bezwzględna jasność. Tutaj wskazówka w aurze niedomówień i mglistości ma raczej charakter życzenia, czy sugestii. Moment teorii literatury w programie należałoby rozumieć zatem raczej jako sugestię, jako popchnięcie nauczyciela ku nowej sferze zainteresowań, jako zachętę do odpowiedzialnych, samodzielnych rozstrzygnięć. Taka interpretacja i tym byłaby dobra, że nakłaniałaby nauczyciela do samodzielnego, a więc żywotnego ustosunkowania się do przedmiotu, a przerzucając na niego ciężar odpowiedzialności nie tylko za wyniki nauczania i zabiegi metodyczne, ale i za samo ujęcie przedmiotu wprowadzałaby przedmiot w krąg jedności światopo-

glądowej nauczyciela wyrażającej się ujęciem i innych dziedzin przedmiotu a decydującej o koniecznej jednokierunkowości zabiegów wychowawczych.

Wreszcie — jeśli program tylko radzi i sugeruje a nie nakazuje — nauczyciel, który się nie czuje na siłach zdobycia rozstrzygnięć ma prawo i obowiązek raczej zrezygnować z nauczania przedmiotu, niż w musie posłuszeństwa wypaczyć jego sens.

Może na taką intencję programu wskazywałoby tutaj zarówno słabe zarysowanie problemów teorii literatury, jak i niezróżnicowanie programu w zależności od typu liceum. Podkreślam, że to nasze stanowisko nie rości sobie pretensji do ostatecznej interpretacji; wydaje się jednak zgodne zarówno z duchem programu (jego mglistością na odcinku wymagań z zakresu teorii literatury), z interesem nauczania i wychowania, jak wreszcie z lojalnością w stosunku do samej istoty przedmiotu.

Z zagadnień, które nauczyciel musi wstępnie z całą odpowiedzialnością przemyśleć, na pierwszy plan wysuwa się stosunek teorii literatury do wszystkich przedmiotów humanistycznych, wchodzących w system nauczania w liceum, i jej charakter w obrębie złączonych z nią działów wiedzy o literaturze.

Najwyraziściej zarysowuje się sprawa stosunku teorii literatury do innych przedmiotów humanistycznych. Względy czysto zewnętrzne łączą ją w programie z nauką języka polskiego. Identyczny jest przecież jej stosunek do innych przedmiotów filologicznych. Język polski, jako język wykładowy „przedmiotu" decyduje o jej przynależności do „licealnej polonistyki". W zasadzie jest teoria „międzyprzedmiotowa", wiąże się w jednakiej mierze z nauką wszystkich języków. Do dyscyplin ściśle filozoficznych zbliża ją charakter przedmiotu; posiada pewne wspólne punkty z psychologią, która może np. rozpatrzeć stosunek człowieka do sfery abstrakcji; najbliżej stanie jednak logiki, która metodycznie umożliwi uchwyt np. istnienia abstrakcyjnego, jego momentu logicznego etc. nie mówiąc już, że ćwicząc w ścisłości myślenia i odpowiedzialnym stosunku do słowa, ułatwi uświadomienie sobie i sprecyzowanie zasadniczych pojęć z zakresu teorii. Najdalej stać będzie od historii, choć

principium historyczne ważne będzie dla jednego działu teorii, o który trzeba będzie bodaj zatrącić np. przy okazji zagadnienia szkół poetyckich: właśnie dla działu jej historii.

Jeśli idzie o stosunek teorii literatury do zespołu dyscyplin ujętych wiązką jednego przedmiotu, przedmiotu w który ją program wciągnął — a więc do języka polskiego — to wymaga on specjalnych i bardzo odpowiedzialnych przemyśleń. Najmniej wątpliwości wzbudzi stosunek do samego języka. Ćwiczenia w dokładnym ujmowaniu myśli w ramy odpowiedzialnych i skutecznych słów i zdań, ćwiczenia, których ambicją precyzja wyrażeń — mogą sobie wprost obrać sferę teorii literatury za przedmiot. Złączy się to z zaleconymi ćwiczeniami słownikowymi z zakresu terminologii naukowej.

Najpoważniejsze wątpliwości budzi stosunek teorii literatury do tych gałęzi przedmiotu, z którymi się najsilniej wiąże pewną praktycznością wzajemnego stosunku: z historią kultury, literatury, i charakterologią dzieła literackiego. Na gruncie nauki szkolnej musimy sobie uświadomić czy teoria literatury w stosunku do nich to fundament czy przybudówka, czy wreszcie gmach stojący osobno, zdala. Od rozstrzygnięcia tego pytania zależeć będzie rola jaką nadamy teorii literatury w nauczaniu przedmiotu, czas, który jej poświęcimy, wreszcie metoda, za pomocą której przybliżymy ją do młodzieży. Zagadnienie to leży w c e n t r u m samego problemu teorii literatury w liceum.

Nie tu miejsce na uzasadnienie samoistności teorii literatury jako dyscypliny naukowej. Odrębność jej przedmiotu, swoistość zadań poznawczych, swoistość metod zarysowuje teorię literatury w linie samodzielnej nauki. Nie znaczy to jednak, aby nie było związku pomiędzy nią a innymi kierunkami naukowych zainteresowań literaturą, i to związków ściślejszych niż między nią a innymi dziedzinami nauk humanistycznych. Teoria literatury, której przedmiotem poznanie istoty literatury i jej życia, dzieła literackiego i jego życia oraz związków zachodzących deterministycznie między istotą a dziełem literackim ją konkretyzującym, stoi przy zachowaniu całej samodzielności u podstaw rozumienia dzieła literackiego, u podstaw wszelkiej charakterologii. Tkwić ona również musi jako fundament przy zain-

teresowaniu literaturą sub specie historii. Życie, które jest żywiołem historii jest także funkcją dynamiczną dzieła literackiego; a dzieło literackie jest wyrazem pewnej istoty; tę zaś bada teoria. Odrębność sfery teorii literatury nie jest w sprzeczności z faktem, że rzeczywistość literacka konkretów nie może się jej wyzbyć, że wszelka rzeczywistość konkretów tkwi korzeniami w głębinach istoty. Ilekroć mówiąc o konkretnym dziele literackim mówimy o nim np. jako o rodzaju literackim, ilekroć np. zastanawiając się nad rolą dzieła literackiego chwytamy na kliszę świadomości dynamikę jego wpływów — tylekroć obracamy się w sferze nie tylko charakterologii czy historii literatury i kultury, ale także w sferze przedmiotu teorii. Sięgamy wtedy w głąb rzeczywistości abstrakcyjnej i mamy do czynienia z jej mocą prospektywną, z jej siłą realizującą się w kształtach i promieniującą po przez te kształty. Konkretu literackiego nie możemy odłączyć od odpowiadającej mu istoty; tkwi ona bowiem w konkrecie, nie obok niego. A zatem jest on fundamentem, nie przybudówką, nie czymś okolicznościowym, czy poprostu odrębnym i obcym. Oczywiście ten sam stosunek co między sferami przedmiotu tych różnych gałęzi badań zachodzi i między nimi samymi.

Z tego zdać sobie musi sprawę każdy, kto uczy teorii literatury, zwłaszcza jeśli to czyni, jak właśnie w liceum, w ramach szerzej zakreślonego przedmiotu. Stanowisko musi jako tyczące fundamentów przedmiotu być zbudowane na niewzruszonym przekonaniu. Jakakolwiek chwiejność — zachwieje całą skomplikowaną strukturą przedmiotu. Naturalnie fundamentalności teorii literatury nie należy rozumieć jako wskazówki, co do jej ilościowej dawki. Chodzi tu tylko o wbudowywanie w złoża świadomości ucznia pewnych prawd co do różnych sfer literackiej rzeczywistości i co do ich wzajemnego ustosunkowania.

Tylko ta jedna sprawa musi być rozstrzygnięta jednoznacznie i bezapelacyjnie. Inne zagadnienia nie dyktują tak jednoznacznych rozwiązań. Młoda nauka teorii literatury nie zdobyła się jeszcze na przestrzeni całego swego przedmiotu na ostateczne rozwiązania (por. np. wielce dyskutowany problem istoty dzieła literackiego). Można dodać, że z jednej strony moda (bo ostatnio teoria literatury jest modna),

z drugiej akcent społeczno-polityczny, który ją wtrącił w wir łatwych polemik, w wir publicystycznych uproszczeń — zaciemniły i niezgodnie z jej linią uprościły szereg jej problemów.

Stąd praktyczny wniosek: Nauczyciel, który przecież musi się „douczyć" owej teorii literatury nie może przyjmować za bezwzględną prawdę jednostronnych naświetleń. Ponieważ trudno się zdobyć na krytyczny stosunek do wszystkiego, co się czyta, wtedy, gdy się dopiero zaczyna myśleć kategoriami danej nauki — jest rzeczą wskazaną raczej ujmować całokształt nowej wiedzy jako sferę pewnej problematyki. Ta minimalna ostrożność przeciwstawiająca się magnesowi mody — przygotuje pole wewnętrznych przemyśleń, nagromadzi w świadomości materiał dla rozstrzygnięć własnych, nieprzesądzony pohopnymi, cudzymi rozstrzygnięciami, a co najważniejsze — nie pozwoli orientować młodzieży jednostronnie. Kształt problematyki w jakim wprowadzimy teorię literatury do liceum odzwierciedli wreszcie najdokładniej jej obecny wrzący *status nascendi.*

Dalszym koniecznym nastawieniem nauczyciela jest odczucie ważności zagadnień teorii literatury. Własne odczucie ważności musi on zasugerować młodzieży, wskazując, że zagadnienia teorii literatury czekają na wewnętrzne rozstrzygnięcie, że nie wystarcza tu proste nauczenie się pewnych rzeczy. Potrzebę tych wewnętrznych rozstrzygnięć wyrobić można wskazując na filozoficzną oryginalność pewnych zagadnień (np. czy rodzaje literackie są naszymi pojęciami, czy też nasze odnośne pojęcia są wyrazem ich abstrakcyjnej rzeczywistości), dalej na życiową ich wagę (np. zagadnienie funkcji społecznej dzieła sztuki).

Naturalnie pierwszą czynnością nauczyciela byłoby zakreślenie w głębi i szerokości przedmiotu teorii literatury, wskazanie samoistności jej sfery. Sprawa ta jest niezmiernie trudna. Wymaga sporego filozoficznego wyszkolenia i poważnej znajomości współczesnych prądów filozoficznych (fenomenologia, neopozytywizm), czego nie sposób żądać od młodzieży. To też wydaje mi się wskazane budowanie w młodzieży odczucia samoistnej sfery przedmiotu teorii literatury nie odrazu od ujęć pozytywnych, lecz raczej od

określania tego, czym ona nie jest; takie przygotowanie gruntu strzec będzie przed werbalistycznym potraktowaniem rzeczy trudnej; z biegiem czasu wyrobi się pewien bezpośredni kontakt z przedziwną, do niedawna niedostrzegalną sferą swoistej rzeczywistości.

Określenie jej od strony *non est* — zacieśniać będzie coraz bardziej jej pole, prowadząc ku nowoczesnemu rozumieniu teorii literatury.

Tak więc młodzież powinna sobie zdać sprawę z następujących prawd:

1. W teorii literatury nie idzie o ustalenie terminów naukowych. Termin *de facto* jest rzeczą umowy. Niewątpliwie konsekwencją badań teorii będzie ustalenie terminologii, ale to nie cel teorii literatury. W teorii literatury idzie o pewne rzeczywistości, nie o nazwy.

2. Rzeczywistość, którą zajmuje się teoria literatury, nie jest tylko wartością logiczną. Istnieje niezależnie od naszej myśli, niezależnie od praw myślenia. Epopea to nie tylko pewne pojęcie logiczne, ale także byt abstrakcyjny, rzeczywistość, której konkretny utwór, np. Pan Tadeusz jest realizacją.

3. Dzieło sztuki to nie treść naszej świadomości, to nie sprawa rzeczywistości naszego życia psychicznego; psychologizm, dziś już zwalczony, redukował całą rzeczywistość do zjawisk naszej świadomości, doprowadzając do zaprzeczenia przedmiotowości.

4. Teoria literatury to nie suma pewnych założeń apriorycznych. Aprioryczna np. idea piękna w epoce romantyzmu nie dozwalała ujrzeć istoty dzieła sztuki, bo z góry zakładała pewne wartości.

5. Teoria iiteratury nie zna wartościowania. Bada istotę dzieł sztuki. W sferze istot (a więc poza sferą konkretów!) nie ma „dobra“ i „zła“, piękna i brzydoty etc. Wartościowanie rodzajów literackich, które spotykamy nie tylko u Boileau, ale jeszcze u Lacombe'a — jest błędne. Przecież nie można powiedzieć, że epopea jest piękniejsza od bajki. Można takie wartościowanie przeprowadzić jedynie w sferze konkreków literackich (Iliada czy Odyssea, sielanka Teokryta czy Wirgiliusza etc).

6. Teoria literatury nie jest zbiorem norm, ani dla żywej wartości literackiej, ani dla badania krytycznego. Szkoły poetyckie opierające się na programowych założeniach nic nie mają wspólnego z teorią literatury. Narzucają pewne linie żywej twórczości — podczas gdy teoria bada poprzez przygodność danego konkretu, danego dzieła literackiego — pozaprzygodną jego istotę.

7. Wreszcie teoria literatury nie jest tylko przybudówką badawczą. Jej rola nie zawiera się w zabiegach przygotowawczych do poznania dzieł literackich, nie jest rusztowaniem, które się uprząta, gdy gmach gotowy. Ma swoistą sferę przedmiotu. Jej związek z konkretnym badaniem literackim nie wyraża się prostym utylitaryzmem. Uprzątnięcie tradycyjnych nawisłości w rozumieniu przedmiotu teorii literatury, a tym samym zacieśnienie go od strony „non est" jest pierwszym szczerym zbliżeniem młodzieży do teorii literatury.

Drugim szczeblem wprowadzającym w jej świat jest przygotowanie pewnych pojęć filozoficznych, bez których nie sposób uchwycić sferę teorii literatury. Do nich należy przede wszystkim wyjaśnienie filozoficznego pojęcia idei, idealizmu; wiadomo, jakie potworne dwuznaczności, jakie logiczne bałamuctwa, jaka swoista aura assocjacyjno-uczuciowa narosły nad tymi określeniami w praktyce szkolnej. Te rzeczy trzeba uprzątnąć, jeśli się chce odpowiedzialnie traktować teorię literatury. Obok pojęć idealizmu, idei trzeba wyjaśnić takie pojęcia, jak: realizm (znów fałszywie „użytkowany" w szkole), fenomen, abstrakcja, abstrachowanie itd. Elementy teorii poznania — oczywiście bez szumnych nazw i haseł — są tu właściwie nieodzowne.

Na trzecim szczeblu inicjacji w teorię literatury trzeba wprowadzić młodzież w pewną sumę pojęć i termimów właściwych już samej teorii literatury. Pewną ilość terminów — odnośnie do podstawowych pojęć teorii — można uznać na szczęście za ustalone, dzięki pracom R. Ingardena (O poznaniu dzieła literackiego).

Trzeba zatem upewnić się, że młodzież rozumie terminy: istota, konkret, konkretyzacja. Że zawsze dojrzy w dziele literackim istotę, której dane dzieło jest realizacją, a której byt abstrakcyjny nie wolny od momentu

logicznego jest pozaprzygodny, istnieje poza miejscem i czasem. Że odróżni od niej konkret. Konkretem literackim jest każde dzieło literackie jako indywiduum o istnieniu i bycie przedmiotowym, niezależnym w swej rzeczywistości od percepcji odbiorcy (od faktu tej percepcji i od jej jakości). Od konkretu trzeba nauczyć młodzież odróżniać konkretyzację, a więc dzieło w kształcie jaki przybrało w świadomości odbiorcy. Naturalnie konkretyzacje są indywidualne; układają się falą podobieństw w zależności np. od podobieństwa typów psychicznych jakie reprezentują odbiorcy, od prądów duchowych epoki, od których uzależnione są w pewnej mierze nastawienia powszechne, od pewnych nastawień środowiskowych, regionalnych etc. A zatem młodzież musi zdać sobie sprawę, że: 1) Pewna istota wyrażać się może różnymi konkretami (np. epopea realizuje się Iliadą, Jerozolimą Wyzwoloną, Panem Tadeuszem etc.) — których szereg jest nieograniczony w możliwościach, i że badanie istoty — to sfera teorii literatury. 2) Konkret jest to indywiduum: dzieło literackie; ile dzieł literackich tyle konkretów; badanie konkretów — to sfera badań literackich *stricte sensu.* 3) Konkretyzacja to rzeczywistość dzieła literackiego w odbiciu świadomości odbiorcy. Badanie konkretyzacji (o ile nie interesuje od strony psychologii, lecz od strony literatury) należy do sfery socjologii dzieła literackiego.

Dalszymi pojęciami (i terminami), które przyswoić sobie musi młodzież to: konstrukcja i funkcjonalność. Nauczyciel musi doprowadzić do tego, aby młodzież czuła w dziele sztuki nie szereg odrębnych elementów, na które dość nieszczęśliwie parceluje je niezdarna a tradycyjna analiza szkolna, lecz całość, której elementy pozostają w stosunku wzajemnej zależności; jakość i dynamika dzieła sztuki nie jest prostą wypadkową jakości i dynamiki poszczególnych jego elementów; przeciwnie jakość i dynamika całego dzieła przejawia się w swojej całości po przez poszczególne elementy dzieła. Epiczny rozmach Pana Tadeusza wyraża się np. zarówno jego tematyką, jak i stylem *stricte sensu.* Wzajemne współistnienie elementów dzieła literackiego jest zarazem ich współdziałaniem po pewnej linii. Dzieło ma pewną sobie właściwą funkcjonalność,

która objawia się np. w fakcie narzucania odbiorcy pewnych przeżyć estetycznych etc.

Wreszcie trzeba wyjaśnić pojęcie życia, które również jest płynne; biologicznej koncepcji życia, koncepcji życia stosowanej prawem przenośni do rzeczy martwych, czy świata naszych pojęć — przeciwstawimy pojęcie życia, takie, jakim operuje teoria literatury. Życie istot-bytów abstrakcyjnych to ich siła emanująca z siebie takie a nie inne linie konkretu; życie dzieła literackiego to jego siła, jego dynamiczny warunek kształtujący konkretyzacje. Posługujemy się pojęciem życia w teorii literatury jako siłą kształtotwórczą. Naturalnie drogą nawyku będziemy mówić o życiu, jako o sumie warunków w pewnej epoce z jakimi się dzieło „spotyka" (np. możliwości popularyzatorskie, kult literatury w pewnych epokach etc., technika druku etc.). Ale trzeba pamiętać, że wtedy posługiwać się będziemy słowem: życie — poza granicami terminologii teorii literatury.

Do wstępnych jeszcze czynności należeć będzie podkreślenie wobec młodzieży ontycznej dziwności jaką jest dzieło literackie. Najlepiej wystąpiłoby to na tle przedstawienia rozbieżności w pojmowaniu charakteru dzieła literackiego przez rozmaite kierunki w badaniach literackich. Zwięzłe określenie celów i metod tych kierunków było by pożyteczne i dlatego, że zjednoczyłoby w świadomości ucznia takie obijające się koło uszu a niewyjaśnione w praktyce szkolnej pojęcia jak filologia, historia literatury etc. Naturalnie szło by tu o zupełnie wyraźne, zasadnicze linie. Tak więc dobrze by było scharakteryzować sub specie poglądów na dzieło literackie i metody badania: filologię, historię literatury, „Geisteswissenschaften", kierunki psychologiczne, impresjonizm, tainizm, socjologię literatury, formalizm.

Po dokonaniu tych rzeczy wstępnych można przystąpić do samych już zagadnień należących do teorii literatury. Przypominamy, że byłoby wskazane ujmować je nie w kształt bezapelacyjnych orzeczeń, lecz w kształt problematyki. Oczywiście trzeba dokonać wyboru problemów; układ ich powinien tworzyć logiczną całość, choć, oczywiście, nie ma mowy o opracowaniu w liceum systematycznej

całości teorii literatury, nawet w zarysie. Raczej należałoby rozdąć poszczególne zagadnienia ważne dla zrozumienia literatury i bardziej przystępne filozoficznie, niż w dbałości o proporcję zagadnień i systematyczną całość poruszać te, które mają na terenie liceum tylko wartość akademicką.

Proponujemy poniżej zarys pewnych zagadnień.

Zagadnienia te grupujemy w cykle. W przypiskach podajemy elementarną lekturę naukową dla danych zagadnień w języku polskim — a więc bodaj w fragmentach dostępną młodzieży; oczywiście jest to minimum. Prawdziwej orientacji w tych zagadnieniach nie wyobrażamy sobie bez oczytania w dziełach obcych. Cykl pierwszy jest systematycznym zebraniem tego, co przeorał już nauczyciel w zabiegach wstępnych.

I. Przedmiot, metoda i zadania teorii literatury. Jej stosunek do innych dyscyplin naukowych. Istota literatury. Istota dzieła literackiego. Istota-konkret-konkretyzacja. Życie dzieła literackiego jako jego siła kształtotwórcza. Poglądy na dzieło literackie w świetle różnych kierunków badań literackich [1]).

II. Twórca. Geneza dzieła a osobowość twórcy. Proces twórczy (Pomysł — kiełkowanie — „natchnienie"). Technika w pracy twórczej. Żywot embrionalny dzieła literackiego. Twórca jako przyczyna dzieła i jako jego rzeczywistość. Osobowość a dzieło [2]).

III. Dzieło sztuki a odbiorca. Stosunek dzieła literackiego do jego współczesności. Pojęcie kultury jako płasz-

---

[1]) Z. Łempicki: W sprawie uzasadnienia poetyki czystej. Lwów 1921.

R. Ingarden: O poznawaniu dzieła literackiego. Lwów 1937.

M. Kridl: Wstęp do badań nad dziełem literackim. Wilno 1936.

K. Wóycicki: Poetyka i historia literatury 1914.

T. Grabowski: a) Próba syntezy nowej nauki o literaturze. b) Nowa nauka o literaturze, Pam. Lit. 1936. c) Wstęp do nauki o literaturze.

W. Zirmuński: Wstęp do poetyki. 1934.

[2]) M. Sobeski: Filozofia sztuki.

J. Kleiner a) Historyczność i ponadczasowość w dziele literackim. W kręgu Mickiewicza i Goethego 1938.

Z. Łempicki: Osobowość i idea Pam Lit. 1910.

czyzny emanacyjnej i recepcyjnej. Aktualność i ponadczasowość dzieła literackiego. Losy dzieła poprzez wieki. Charakter i znaczenie badań fenograficznych [1]).

IV. Rodzaj literacki. Rozwój zagadnienia. Rodzaj literacki a duch normatywizmu. Zagadnienia systematyki rodzajów literackich. Epika, jej istota i układ przejawień. Element naracyjny i opisowy. Stopień dawności i stopień „prawdy" jako wyznacznik rodzajów epickich. Teraźniejszość i autentyzm a epika. Główne rodzaje epiczne. — Istota liryki. „Ja" twórcy jako źródło i temat. Moment indywidualny a typowy w liryce. Zagadnienie rodzajów lirycznych. Element liryczny jako moment żywiołu epicznego i dramatycznego. — Dramat. Jego związek z życiem. Rzut oka na genezę form dramatycznych [2]).

Składniki dramatycznej budowy i scenicznego ujęcia. Kompozycja dramatyczna. Osoby dramatu. Akcja. Jej budowa. Pojęcie węzła dramatycznego. Warunki charakteru dramatycznego. Forma kompozycyjna. (Prolog. Chór.). Warunki teatru a kompozycja dramatyczna. Pojęcie sceniczności. Rodzaje dramatu i ich budowa. Tragedia. Dramat. Komedia. Farsa. Kontaminacje dramatu z innymi sztukami. Opera. Komedia muzyczna. Film.

V. Rodzaje literackie a życiowe formy wypowiedzenia. Proces krystalizacji „form życiowych" w kształty literackie. Proces przenikania kształtów literackich w życie. Mit. Legenda. Opowieść. Rozmowa. Improwizacja. List. [3]).

---

1) J. B. Richter: Zagadnienie biografiki współczesnej 1934.

Z. Łempicki: Literatura, poezja, życie. Warszawa 1936.

J. Kleiner: Historyczność i ponadczasowość w dziele literackim (j. w.)

2) St. Swarczyńska: O istocie i istotności rodzaju literakiego. Lwów 1937.

B. Tomaszewski: Teoria literatury. (Poznań 1935).

E. Kucharski: Poetyka noweli. Pam. Lit. 1936.

W. Dibelius: Morfologia powieści. Warszawa 1937.

H. Życzyński: Teoria dramatu.

M. Kridl: O elemencie fikcyjnym w liryce. Prace ofiarowane K. Wóycickiemu 1937.

K. Irzykowski: X muza.

3) S. Skwarczyńska: a) — O pojęciu literatury stosowanej. (Szkice z zakresu teorii literatury). b) — Próba teorii rozmowy (tamże). c) — Teoria listu. Lwów 1937.

Z. Łempicki: Literatura, poezja, życie. (I. W.)

VI. Problematyka stylu. Przegląd poglądów na jego istotę. Styl a osobowość. Styl a kultura. Styl a wychowanie. Zakres zjawisk stylistycznych w dziele sztuki. Styl dzieła. Styl rodzaju literackiego. Styl a epoka. Badanie stylu [1].

VII. Problematyka treści w dziele literackim. Stosunek dzieła literackiego do rzeczywistości. Teoria naśladowania. Teoria fikcji. Różne rodzaje sądów w dziele sztuki (quasi — sądy). — Fabuła. Temat. Obraz. Motyw. Akcja. Bohater. Problem czasu i wymiarów przestrzennych w dziele literackim. Przyczyna i skutek. Motywacja jako swoiste prawo w dziele sztuki. Motywacja a rodzaj literacki [2].

VIII. Idea w dziele literackim. Tendencja. Kategorie estetyczne (piękno, brzydota). Dramatyczność. Wzniosłość. Wdzięk. Komizm. Groteska. Parodia. Klimat duchowy dzieła. Nastrój. Kategorie matefizyczne w dziele literackim [3].

IX. Kategorie „zmysłowe" w dziele literackjm. Ich swoistość w dziele sztuki. Element barwy i światła. Obrazowość. Element linii, kształtu, bryły. Plastyka. Element muzyczny. Sugestia dźwiękowa języka a temat dzieła. Muzyczność a śpiewność w dziele literackim. Element ruchu. Element haptyczny. Element woni i smaku. Twórca jako

---

[1] Z. Łempicki: a) Nowe drogi stylistyki (Przegląd humanistyczny 1933) b) Zagadnienie stylu 1937.

K. Budzyk: Z zagadnień stylistyki (Prace ofiarowane K. Wóycickiemu 1937).

H. Gaertner: a) Stylistyka jako metoda indywidualizująca w badaniach językowych 1924. b) O zadaniach stylistyki, 1922.

H. Wędkiewicz: O stylu i stylistyce 1924.

[2] Irzykowski: Walka o treść. Warszawa 1929.

M. Kridl: Wstęp do badań na dziełem literackim, 1926.

Arystoteles: Poetyka.

R. Ingarden: O quasi — sądach... Przegl. współcz. 1937.

B. Tomaszewski: Teoria literatury 1935.

E. Kucharski: Kompozycja literacka. Poznań 1928.

[3] Troczyński: Od formizmu do moralizmu 1935.

Troczyński: Elementy form literackich 1936.

Z. Szmydtowa: Problemy poetyki Arystotelesa. Warszawa 1937.

J. Kleiner: Treść i forma w poezji (Studia z zakresu literatury i filozofii).

Z. Żygulski: Zagadnienie „formy wewnętrznej". Marchołt, kwiecień 1937.

typ wzrokowca, słuchowca, ruchowca etc. a kategorie „zmysłowe" dzieła. Typ wyobraźni a charakter dzieła [1]).

X. Układy ramowe w wyrazie przejawów życia umysłowego, uczuciowego, wolitywnego (np. prośba, życzenie, marzenie etc.). Całość życia duchowego w dziele literackim. Niedopowiedzenie i przemilczenie: ich sens treściowy. Miejsca nieokreślone i ich funkcja w budowie całości [2]).

XI. Problematyka kompozycji. Kompozycja a rodzaje literackie. Kompozycja pojedynczego utworu. Kompozycja a układ jednostek w całość. Różne rodzaje efektów kompozycyjnych. Gradacja. Kontrast. Wyodrębnienie. Pointe'a.

XII. Język jako materiał dzieła literackiego. Różne typy języka. Język potoczny i jego odmiany w zależności od środowiska i okoliczności. Język literacki i jego odmiany w zależności od intencji twórcy, typu dzieła etc. Nowe kierunki w językoznawstwie. Język a styl. Moment indywidualny i społeczny w rozwoju języka. Dynamika estetyczna języka. Język autora a język jako środek charakteryzacji artystycznej. Czystość języka a potrzeba ekpresji. Archaizm. Neologizm. Makaronizm. Gwara. Język jako środek stylizacji. Retoryka. Retoryka a problem języka. Moment dynamiczny tropów. Zagadnienie języka potocznego, obrazowego, trafnego. Figury. Znaczenie porównania, metafory, symbolu, alegorii. [3])

XIII. Zagadnienie mowy wiązanej. Poezja i proza. Problem rytmu. Podstawy rytmu. Iloczas. Akcent. Aliteracja. Podstawowe pojęcia z zakresu metryki. Przegląd podstawowych miar. Elementy i formy skomplikowane. Strofika. Ważniejsze typy strof. Refren i jego ekspresja. Systemy stroficzne a układy wierszowe (sonet, triolet). Rzut oka na historyczny

---

1) M. Sobeski: Filozofia sztuki.

2) R. Ingarden: O poznawaniu dzieła literackiego 1937.

3) Z. Łempicki: Zasadnicze promblemy językoznawstwa — (j.w.)
B. Tomaszewski: Teoria Literatury 1935.
W. Winogradow: a) Język artystycznego utworu literackiego (Z zagadnień stylistyki, 1937)
b) Zagadnienienie naracji wypowiadowczej w stylistyce (tamże).
L. Spitzer: Sztuka słowa a językoznawstwo (tamże).
K. Vossler: O gramatycznych i psychologicznych formach języka (tamże).

rozwój form stroficznych. Asonans. Rym. Proza jako mowa wiązana.[1]

XIV. Postawa wobec dzieła literackiego. Postawa estetyczna. Postawa badawcza. Postawa inicjującego. Warunki psychiczne tych postaw. Osobowość badacza. Proces poznania naukowego dzieła literackiego. Metodyka pracy badawczej w zakresie wiedzy o literaturze.[2]

Naturalnie przedstawiony zarys zagadnień to tylko projekt. Nauczyciel dowoli ujmie lub doda. W każdym razie przystosuje do zainteresowań uczniów, do ich zdolności, licząc się przy tym ze stopniem ich filozoficznego wyszkolenia. Przedstawiony zarys należałoby rozdzielić na dwa lata pracy w liceum.

Naturalnie w zależności od typu liceum i ilość zagadnień i ich pogłębienie musi być różne; roztropnie musi gospodarować nauczyciel wyznaczonymi mu godzinami. Z praktyki wiemy, że między 6-ma a 3-ma godzinami tygodniowo jest cała przepaść możliwości. Sądzimy, że w zależ-

---

1) Fr. Siedlecki: Studia z metryki polskiej, cz. I i II, 1937.
K. Wóycicki: Forma dźwiękowa prozy i poezji polskiej 1923.
B. Tomaszewski: Teoria literatury, Poznań 1935.
K. Zawodziński: Zarys wersyfikacji polskiej, Wilno 1936.
K. Wóycicki: Rytm w liczbach 1938.

2) M. Kridl: Wstęp do badań nad dziełem literackim, Wilno 1936.

J. Kleiner: a) Analiza dzieła (Studia z zakresu literatury i filozofii 1925);
b) Charakter i przedmiot badań literackich (tamże).

J. Kleiner: Krytyk jako twórca fikcji genezy (W kręgu Mickiewicza i Goethego j. w.)

R. Ingarden: O poznaniu dzieła literackiego 1937.

Nauczyciel musi bacznie śledzić wydawnictwa wileńskiej serii „Z zagadnień poetyki" i warszawskie wydawnictwa Koła Polonistów Studentów Uniw. J. P. seria: „Archiwum tłomaczeń" i seria: „Literaturoznawstwo"; nadto rozprawy w Pamiętniku Literackim, Ruchu Literackim i Marchołcie. Spis elementarny dzieł z teorii literatury w językach obcych znajdzie nauczyciel w przeglądzie bibliograficznym u T. Grabowskiego „Wstęp do nauki literatury" oraz u J. St. Bystronia „Publiczność literacka" 1938 (ważne dla elementów socjologii literackiej). Dla podbudowy psychologicznej i estetycznej zagadnień ważne Volkelta „System der Aestetik", Müller-Freienfelsa „Psychologie der Kunst" 1920, Delacroix „Psychologie de l'art".

ności od typu liceum musi obrać i formę w jakiej inicjować będzie młodzież w arkana teorii literatury. „Stopniowość“ i „okolicznościowość“ wskazana przez uwagi programu — de facto ze sobą sprzeczne — nie zawierają dostatecznych wskazówek co do logicznej konstrukcji całości przedmiotu; znów raczej podkreślają szerokość ram.

W liceum humanistycznym mógłby nauczyciel poświęcić 1 godzinę tygodniową (1 na 6), lub 2 na trzy tygodnie (tj. 2 na 18) na wykład z zakresu teorii. Wykład mógłby mieć ambicje pewnej systematyczności, dążyłby do ujęcia pewnego całokształtu. Nie może sobie na to pozwolić nauczyciel w liceum przyrodniczym czy matematyczno-fizycznym. Z trzech godzin — strzęp zaledwo jednej mógłby poświęcić. Naturalnie zbudowanie tu pewnego całokształtu trąci fikcją. Wydaje się, że wystarczyło by pewne teoretyczne rozważanie wprowadzić przygodnie i to w łączności z konkretnym zagadnieniem literackim właśnie poruszonym. I tak o dynamice społecznej dzieła sztuki możnaby mówić w związku ze średniowieczem, o osobowości twórczej w związku z renesansem, pojęcia związane z elementami dzieła przy okazji jakiejś analizy literackiej, o procesie twórczym, koncepcjach „natchnienia“ w związku z romantyzmem etc. Fundamentalność teorii należałoby tu podkreślić już nie przez w y k a z y w a n i e odrębnej sfery w jakiej się mieści rzeczywistość tych spraw, jak należałoby to sobie postawić za zadanie w liceum humanistycznym, lecz poprostu przez p o d k r e ś l e n i e, przez stwierdzenie jej ważności.

Pozostaje sprawa metody. Jak wynika z poprzednich rozważań podstawowym wydaje się w y k ł a d (tak s y s t e m a t y c z n y jak i o k o l i c z n o ś c i o w y). Wykład musi być ilustrowany bogatymi p r z y k ł a d a m i; będzie to swoista trawestacja „metody poglądowej“. Przykłady powinny być dobrane obficie i interesująco; powinny w sposób oczywisty ilustrować istotę rzeczy, a przytem zachować charakterem swego doboru atmosferę literatury, a więc atmosferę piękna. Nie trzeba się posługiwać jako przykładami utworami podrzędnej wartości estetycznej; o atmosferę napięcia literackiego, choć n i e o n a j e s t z a s a d n i c z a przy wykładzie teorii, należałoby dbać, bo ułatwi ona skupienie uwagi tak potrzebnej wobec trudnej sfery zagadnień. Nie zapominaj-

my, że liceum to nie uniwersytet, gdzie do celów badawczych, do celów wprowadzenia w technikę badań nad teorią lepiej się — zdaniem E. Kucharskiego — nadają utwory słabe, bo nie dezorientują początkującego czarem genialnych kompenzacyj. W liceum idzie o wykład pewnych problemów teorii, nie o inicjację w badanie.

Przykłady nie powinny zamykać się w sferze jednego autora, czy epoki; mogłoby to sprowadzić wadliwe skojarzenia, związać fałszywie pewne problemy z pewnymi konkretami, stworzyć fałszywą perspektywę. Należałoby również posługiwać się przykładami z dzieł różnych literatur, w zakresie możliwości nawet w oryginale (np. sprawę tzw. dźwięków naśladowczych można zilustrować także wierszem Verlaine'a „Chanson d'automne“ nawet gdyby klasa nie znała języka francuskiego). Konieczne jest wyjście poza pewne ramy literatury narodowej, bo tylko w ten sposób zdołamy uplastycznić, że przedmiot teorii literatury ogarnia sferę odmienną od sfery konkretów, które możemy ujmować w kleszcze systematyki, według różnych zasad podziału.

Naturalnie nasuwa się pytanie w jakiej formie dopuścimy ucznia do głosu. Nie sposób przecież ograniczyć go do „wydawania lekcji“. Wyobrażamy sobie, że należałoby wprowadzić pewną inowację, inowację w sensie metodycznego ustalenia zjawiska nieobcego praktyce szkolnej. Ponieważ, jakeśmy to proponowali, ujmiemy teorię w kształt problematyki, a ponieważ sam poziom zaganień jest trudny — trzeba się liczyć z mnóstwem wątpliwości, jakie młodzież będzie przeżywać. Dobrze by było po wykładzie ustalić chwilę pytań w czasie której młodzież przedstawi swoje wątpliwości, a nauczyciel na nie odpowie. Jeszcze korzystniejsze byłoby może przerzucenie „chwili pytań“ na wstęp najbliższej godziny teorii. Sprawa zyskałaby na przemyśleniu, odpadłaby niepoważna pohopność. Obawę budziłoby to, że z biegiem czasu zapał stygnie, wątpliwości nie tyle bledną, ile poczynają mniej obchodzić. Toteż nauczyciel dobrzeby zrobił żądając przygotowania zapytań na piśmie, w związku z opracowaniem notatek szkolnych z wykładu.

Najbardziej niezdrowy wydałby się nam moment dyskusyjny. Metoda dyskusji w wielkiej mierze jest już dziś

w szkole skompromitowana. Ośmieliła bowiem młodzież do wygłaszania sądów nieprzemyślanych, do bronienia ich tupetem, energią uporu; pozwalała mówić o wszystkim bez dostatecznej podstawy w wiedzy. Niszczyła elementarny odruch człowieka kulturalnego wobec trudnego dorobku twórczego: odruch pokory. Dawała sankcję umysłowemu warcholstwu. Jeśli jednak przy bardzo wyrobionym nauczycielu, przy bardzo subtelnie wybranym problemie dostosowanym do możliwości przeżyć młodzieży — miała i swój cenny akcent (właśnie zdobycie własnego przekonania) — to tu gdzie problemy nie mają nic wspólnego z rozmachem „światopoglądowości", lecz charakter ich jest nawskroś naukowy wszelka dyskusja byłaby nie na miejscu. W dyskusji bierze się udział na prawie równości. Zakłada się, że rozwiązać problem może każdy z dyskutujących. Tutaj, aby rozwiązać problem, trzeba mieć wiedzę. Nauczyciel jest tym, który tę wiedzę posiada; uczeń może zapytać, prosić o wyjaśnienie wątpliwości; dyskutować nie może, bo nie posiada odpowiedniego materiału rzeczowego.

Przestrzegamy przed równią pochyłą dyskusji szkolnej, bo gnieździ się ona jeszcze w wielu szkołach. Teoria literatury wzięta na jej warsztat nabrałaby akcentów jakichś spraw światopoglądowych; straciłaby swą linię naukową, zagubiłaby sens swego trudnego przedmiotu.

Nie trzeba dodawać, że nauczyciel może wprowadzić najzdolniejszych uczniów w łatwą lekturę z teorii czy to w kształcie poszczególnych rozdziałów większej całości (np. b. łatwo, niemal lekko napisanego dzieła M. Kridla, Wstępu do badań literackich), czy też w kształcie artykułów i drobnych rozprawek, których tyle się ostatnio pojawia. Naturalnie, najpierw trzeba wprawić w „technikę" lektury z zakresu teorii przez wspólne w klasie odczytanie jakichś ciekawszych całostek.

Oczywiście zdajemy sobie sprawę, że teoria literatury jako przedmiot szkolny jest naprawdę trudna; nauczyciel bez tradycji i rutyny w tym kierunku, bez specjalnego wykształcenia, bez podręczników uniwersyteckich i licealnych, zatopiony w chaosie głosów jednostronnych — jest w położeniu doprawdy ciężkim. Jednak — nie święci garnki lepią.

Próba wzbudzenia w sobie pewnego zainteresowania, wysiłek zbudowania w sobie pewnej całości nowej nauki, wysiłek zdobycia tu pewnych przekonań obok głębszej wiedzy — da tyle najwyższych przeżyć i tyle czystej radości, że żywy stosunek do nowej dziedziny wiedzy stanie się najlepszym przewodnikiem w pracy nauczycielskiej.

Jan Zygmunt Jakubowski

UWAGI NA TEMAT LEKTURY JĘZYKA POLSKIEGO W GIMNAZJUM

Do realizacji programu języka polskiego w nowym gimnazjum przystąpili poloniści przed pięciu niespełna laty z dużym zapałem. Program pociągnął nas wszystkich nie tylko urokiem czegoś nowego, budzącego ciekawość, ale przede wszystkim — jasną, pięknie zarysowaną linią zasadniczą — Polska i jej kultura. Głęboko ujęty cel nauczania języka ojczystego otworzył szerokie, budzące ambicję twórczą możliwości pracy polonisty w gimnazjum. W koncepcji programu polonista stanął bodaj na najważniejszym posterunku wychowawczym nowej szkoły, miał odegrać najwybitniejszą rolę w wychowaniu i kształceniu młodzieży na „świadomych swych obowiązków i twórczych obywateli Rzeczypospolitej". Polonista przede wszystkim miał kształtować pełną, doskonałą osobowość nowego Polaka. Czytał przecież w „Uwagach do całości programów..." o celach nauczania:

> „Celem nauki języka polskiego w gimnazjum ma być przede wszystkim pogłębienie wewnętrzne młodzieży przez uświadomienie jej wartości duchowych, jakie tkwią w polskim dorobku kulturalnym, zwłaszcza zaś w dziełach literatury dawnej i współczesnej. Ukryte w nich skarby wielkich czynów, myśli i uczuć winny przyczynić się do wzbogacenia i pogłębienia w duszach młodzieży uczuć religijnych, moralnych, estetycznych i narodowo-państwowych oraz do wychowania jednostek silnych, rozumiejących swe obowiązki obywatelskie i zdolnych do podjęcia trudów dla dobra państwa".

Szeroko i głęboko potraktowane cele i zadania języka polskiego w programie gimnazjum zostały w swych możliwościach realizacyjnych oparte na podstawach psychologii, na znajomości faz rozwojowych młodzieży. Program akcentował przy tym ścisły związek nauczania z życiem, suge-

rował pracy szkolnej charakter dynamiczny, podkreślał wielką rolę osobowości nauczyciela, dawał mu dużą swobodę, stwierdzał wyraźnie, że rozwinięcie twórczości stanowi jego „prawo i obowiązek", odwoływał się w ten sposób do ambicji nauczyciela budząc w nim najdumniejszą pasję tworzenia rzeczy nowych.

„Nauczanie w klasie pierwszej w obecnym roku szkolnym ma dla mnie jakiś niewysłowiony urok — pisał wówczas, w początkach realizacji nowego programu, redaktor „Polonisty" dr J. Saloni[1]) — Mam dobry, ciekawy program, pomyślany oryginalnie i konsekwentnie, ujmujący szeroko zadania i cele nauczania języka polskiego, mam doświadczenie i jaką taką wiedzę pedagogiczną, złożoną z teoretycznych badań i wieloletniej praktyki; wyzwolony się czuję ze wszystkich dotychczasowych szablonów i petryfikowanych zasad dydaktycznych. Czuję się młodym nauczycielem, praktykantem w służbie najdostojniejszej, dobra szkoły polskiej i polskiej przyszłości".

Z tym radosnym poczuciem twórczym przystąpił ogół polonistów do pracy realizacyjnej. Towarzyszyły tej pracy refleksje zawarte w szeregu czasopism („Polonista", „Gimnazjum", „Muzeum" i in.), mające charakter bądź wyjaśniający i instruujący, bądź — krytyki, początkowo teoretycznej, później — wyrosłej z praktyki życiowej. W zetknięciu z życiem program nasunął bowiem wiele wątpliwości i trudności. Wzrastały one w miarę coraz nowych doświadczeń. Rzecz to naturalna i spodziewana. Każda koncepcja programowa dopiero w ogniu życiowych doświadczeń przechodzi najważniejszą próbę.

Program języka polskiego w gimnazjum przebył pierwsze czterolecie konfrontacji z życiem. Pora, aby spotkał się dziś ze spokojną oceną, daleką od naiwnego zachwytu lub apriorycznych niechęci. Pora, aby na podstawie najistotniejszej — w oparciu o kilkuletnie doświadczenie — stwierdzić wyraźnie, czy program w swych zasadniczych liniach został zrealizowany, a w konsekwencji — czy wymaga tylko drobnych zmian, jakie zazwyczaj każdej koncepcji programowej narzuca dynamika nurtu życiowego, czy też domaga się zasadniczego przekształcenia.

[1]) J. Saloni, Polonista, r. 1933, zeszyt V i VI.

Sprawa nie jest prosta. Trzeba zbadać cały szereg czynników, aby odpowiedź była naprawdę rzetelna, nie lekkomyślna, aby wypadła w sposób dostatecznie przekonywujący.

Nie rozwiązuje sprawy ogólnikowe stwierdzenie, że między teorią a praktyką programu wyrosły wyraźne przeszkody, że praca nie zawsze ułożyła się według zamierzonego rozkładu. Przyczyn niedociągnięć trzeba szukać na wielu płaszczyznach, nawet tak odległych, jak szkoła powszechna, która skutkiem, w pierwszym rzędzie, przeludnienia klas, nie może w praktyce stać się dostatecznie silną podstawą do gimnazjum, i uniwersytet, gdzie studium polonistyczne nie przygotowuje nauczyciela do odpowiedzialnej roli, jaką mu wytknął nowy program.

Po czterech latach nauczania, mimo ostrożności w wydawaniu ostatecznego wyroku, można jednak wysnuć ciekawe i pożyteczne wnioski. Szczególnie cenne wydają się te, które mają za sobą sankcję prawdy życiowych doświadczeń.

Z przekonania, że każdy głos, wyrosły z indywidualnych doświadczeń i przemyśleń, może być pożyteczny w sumowaniu w ogólnych wnioskach, wyrosły niniejsze uwagi na temat lektury w gimnazjum.

* * *

Materiał nauczania języka polskiego w gimnazjum składa się z trzech głównych działów: lektura, nauka o języku i ćwiczenia w mówieniu i pisaniu. Podstawę kształtowania się osobowości ucznia stanowi tu przede wszystkim lektura. Ale o istotnie kształcącym i wychowawczym jej wpływie można mówić jedynie wtedy, gdy wywoła ona w duszach młodzieży głębokie przeżycie. Dlatego program kładzie silny nacisk na dostosowanie lektury do poziomu duchowego młodzieży. W „Uwagach do całości programów”... czytamy: „Szczególną opieką należy otoczyć również lekturę większych utworów, odpowiadających potrzebom i zainteresowaniom młodzieży. Pod tym kątem widzenia należy je przede wszystkim dobierać, nie narzucając młodzieży przemocą rzeczy obcych dla niej”.

To zasadnicze stwierdzenie w swych kształtach realizacyjnych nie wydaje się takie proste. W świetle czteroletniej praktyki okazało się wyraźnie, że wybór utworów

opartych na zainteresowaniach młodzieży jest trudny, bo współczesna psychologia czytelnictwa mimo swych cennych zdobyczy nie wzbogaciła nas dostatecznie we wskazania, które by pozwoliły uniknąć pomyłek [1]. Tym trudniejszy jest dobór utworów wiążących się z życiem poszczególnych epok (stanowią one obok utworów odpowiadających potrzebom i zainteresowaniom młodzieży — drugi dział lektury oparty na t. zw. większych utworach). Założenia ideowo-wychowawcze mogą tu łatwo popaść w kolizję z postulatami psychologii. W świetle dotychczasowych doświadczeń dobrze jest spojrzeć na lekturę gimnazjalną właśnie pod kątem jej „żywotności" dydaktycznej, wychowawczej, spróbować określić, które z utworów wywołały głębsze przeżycia psychiczne młodzieży, wpłynęły istotnie kształcąco na rozwój młodej osobowości.

Próba zbadania, które z utworów związały się z trwałymi, głębszymi przeżyciami emocjonalnymi młodzieży — to pierwsze zagadnienie, jakie nasuwa dotychczasowy dobór lektury.

Ale większe całości, tak oparte na zainteresowaniach młodzieży jak i związane z życiem różnych epok, nie wyczerpują lektury gimnazjalnej. Oparta jest ona w ciągu czterech lat na wypisach. W nich zawarte zostały utwory poetyckie i prozaiczne (najczęściej w wyjątkach) wiążące się z życiem polskim na przestrzeni wieków. I właśnie tak skonstruowane wypisy nasunęły w okresie dotychczasowych doświadczeń szereg wątpliwości. Zawarty w nich materiał czytanek swoją wartością dydaktyczną i artystyczną nie zawsze stał na odpowiednim poziomie. Obudził przy tym w czasie realizacji zasadnicze pytanie: czy system czytanek, tworzonych ad usum potrzeb szkolnych, specjalnie dla młodzieży, lub wyciętych z większych całości artystycznych, jest pożyteczny jako podstawa lektury w całym gimnazjum, czy nie staje się, szczególnie w klasach starszych, czymś, co krępuje raczej swobodny tok pracy?

[1]) Program przewiduje wyraźnie możliwość zmiany lektury opartej na różnorodnych zainteresowaniach młodzieży. „Będą one w różnych zespołach i różnych czasach — różne. Dlatego lista tej lektury, ogłaszana w odpowiednich publikacjach Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, ulegać będzie co pewien czas zmianom".

I to właśnie drugie zagadnienie do oświetlenia: jaką rolę powinny spełniać wypisy w lekturze gimnazjalnej.

Na obydwa zagadnienia próbuję rzucić nieco światła na podstawie ankiety przeprowadzonej wśród uczniów kilku liceów ogólnokształcących w Łodzi. Zastrzeżenie zasadnicze może tu budzić droga ankiety. Nie jest to najdoskonalszy środek wiodący do poznania rodzaju utworów, które najsilniej przemawiają do duszy młodego czytelnika.

W ankiecie młodzież wymienia najczęściej książki ostatnio czytane, jest skrępowana schematem pytań, ulega łatwo sugestii nauczyciela, pod wpływem której odpowiedzi są mniej szczere, zbyt mało naprawdę swobodne. Z tego punktu widzenia można poddać krytyce np. najciekawsze ankiety dotyczące upodobań czytelniczych młodzieży polskiej, jakie przeprowadzili: Dmochowska[1], Wutkowa[2], prof. Baley[3] i inni. Bardziej przekonywująca wydaje się swobodna obserwacja młodzieży, rozmowa z nią i t.p.[4].

Mimo wszystkich zastrzeżeń, jakie budzi metoda ankiety, jest ona choćby ze względu na łatwość i dogodność często jedynym środkiem badania zamiłowań czytelniczych. Zanim współczesna psychologia stworzy nowe, dostatecznie przekonywujące metody, ankieta nie przestanie odgrywać swej pożytecznej roli. Chodzi tylko o to, aby jej wyniki brać bardzo ostrożnie, pamiętać, że zamiłowania młodzieży są zmienne, że ustalanie tu wzorów i schematów jest bardzo niebezpieczne.

Zdawałem sobie również sprawę, że pełniejszy materiał do sprecyzowania wyników doświadczeń z dotychczasowych prób realizacji programu w oparciu o podaną lekturę może dać np. zebranie głosów nauczycieli - polonistów, dzielących się plonem własnych, indywidualnych przemyśleń

---

[1]) Potworowska - Dmochowska, Upodobania literackie dzieci szkolnych, Szkoła powszechna, 1926 r.

[2]) J. Wutkowa, Czytelnictwo dzieci w świetle nowych badań, Polonista 1931. zeszyt V i VI.

[3]) Polskie Archiwum Psychologii t. V, 1932 r.

[4]) Przekonywującą na ogół krytykę metody ankietowej przeprowadziła B. Grosglikowa, Polskie Archiwum Psychologii 1933. Przyczynki do badań czytelnictwa dzieci i młodzieży. Tam również ciekawe koncepcje innych metod badania upodobań młodych czytelników.

i prac [5]. Choć w zakresie znacznie skromniejszym, wydało mi się ciekawe zwrócić się do uczniów I klasy licealnej, do tych, którzy pierwsi przeszli przez program nowego gimnazjum, aby wypowiedzieli się na temat lektury, w promieniach oddziaływania której kształtowali swą osobowość w ciągu czteroletniej nauki.

* * *

Ankieta, przeprowadzona w połowie roku szkolnego 1937/38 w ośmiu liceach ogólnokształcących w Łodzi (cztery żeńskie i cztery męskie, dwa państwowe i sześć prywatnych) brzmiała w następujący sposób:

W ciągu czterech lat nauki w gimnazjum obok czytanek z wypisów poznałeś i większe utwory. Przypomnij je sobie i spróbuj odpowiedzieć na następujące pytania:

1) Które z poznanych utworów najbardziej ci się podobały?

2) Które były nie interesujące lub zbyt trudne?

3) Co budziło większe zainteresowanie w klasie, czy omawianie czytanek z wypisów, czy większych utworów? (spróbuj uzasadnić odpowiedź).

4) Inne uwagi na temat lektury w klasach I, II, III i IV.

Otrzymałem w sumie 126 odpowiedzi. Na pierwsze pytania odpowiadano rozmaicie. Niektórzy wyliczyli po jednym utworze z każdej klasy, inni — wyliczyli utworów więcej (najwyżej 10), nie przestrzegając kolejności klas, niektórzy poprzestali na wymienieniu ulubionych autorów.

Ulubione utwory ułożyły się w następującej kolejności:

1. St. Żeromski — Ludzie bezdomni	— 85	głosów
2. H. Sienkiewicz — Trylogia	— 69	„
3. A. Mickiewicz — Pan Tadeusz	— 57	„
4. St. Żeromski — Syzyfowe prace —	54	„
5. H. Sienkiewicz — Óuo vadis —	50	„
6. B. Prus — Lalka —	37	„

[5]) Taką interesującą ankietę przeprowadziło Kuratorium Lwowskie. Sprawozdanie podał dr J. Kijas, Nauczanie języka polskiego w kl. I gimn. w świetle praktyki szkolnej, Muzeum 1935 r. Praca nauczyciela języka polskiego w kl. II, Muzeum 1936 r. Język polski w kl. III gimnazjalnej (wyniki ankiety) i Język polski w kl. IV gimnazjalnej (wyniki ankiety), Muzeum 1937 r.

7. S. Wyspiański — Wesele —	35	głosów
8. B. Prus — Placówka	29	„
9. A. Mickiewicz — Dziady	25	„
10. B. Prus — Anielka —	24	„
11. H. Sienkiewicz — Krzyżacy —	23	„
12. H. Górska — Nad czarną wodą —	20	„
13. E. Orzeszkowa — Gloria victis —	19	„
14. W. Gąsiorowski — Huragan —	18	„
15. St. Żeromski — Uciekła mi przepióreczka —	16	„
16. „ „ — Siłaczka —	15	„
17. B. Prus — Sen	14	„
18. E. Orzeszkowa — Nad Niemnem —	13	„
19. F. Goetel — Ludzkość —	12	„
20. J. Słowacki — Ojciec zadżumionych —	10	„
21. B. Prus — Z legend dawnego Egiptu —	9	„
22. J. London — Zew krwi —	8	„
23. J. Kingsley — Heroje —	6	„
24. Z. Żurakowska — Roman i dziewiętnastu —	5	„
25. B. Suchodolski — Kochaj życie — bądź dzielny —	4	„

Inne utwory uzyskały zaledwie po 3, 2 lub 1 głosie. 3 głosy otrzymały: St. Żeromski — Echa leśne, Wisła; M. Rodziewiczówna — Dewajtis; J. London — Wyga; A. Strug — Mogiłka; J. Słowacki — Balladyna; F. Goetel — Kar-Chat. Po 2 głosy otrzymały utwory: P. Choynowski — Wigilia wojewody, Kuźnia; M. Rodziewiczówna — Lato leśnych ludzi; A. Strug — Odznaka za wierną służbę; Z. Burzyński — Pomiędzy chmurami; J. Kraszewski — Stara baśń.

Bardziej skąpo wypowiedziała się młodzież na temat 2 punktu ankiety (książki trudne lub nieinteresujące). Niektórzy zupełnie ten punkt pominęli, inni odpowiedzieli ogólnikowo — „utworów trudnych na ogół nie było“. Do utworów zbyt trudnych zostały zaliczone następujące:

1. S. Wyspiański — Wesele —	8	głosów
2. A. Mickiewicz — Dziady	7	„
3. J. Słowacki — Anhelli —	6	„
4. S. Witkiewicz — Na przełęczy	6	„

Liczniejsza jest grupa utworów nieinteresujących:

1. J. K. Bandrówski — Miasto mojej matki — 12 głosów
2. K. Dickens — Powieść o dwóch miastach — 11 „
3. J. I. Kraszewski — Zygmuntowskie czasy — 9 „
4. W. Sieroszewski — Zamorski diabeł — 5 „
5. E. Orzeszkowa — Nad Niemnem — 3 „
6. J. K. Bandrowski — Piłsudczycy — 3 „
7. J. Bandrowski — Na polskiej fali 3 „
8. E. Libański — Walka o szczyt świata — 2 „

Zanim przejdę do 3 punktu ankiety spróbuję sprecyzować wnioski z 2 pierwszych. Uderza przede wszystkim popularność powieści i nowel Sienkiewicza, Żeromskiego i Prusa. Uwidacznia się to nie tylko w zamieszczonej powyżej liście, ale zaznacza się w kilku głosach ankiety, które nie wymieniając tytułów utworu zaliczają do ulubionych pisarzów autora „Trylogii“ autora „Ludzi bezdomnych“. Prus umieszczany zazwyczaj bywa na 3 miejscu. Charakterystyczne, że Żeromski zdaje się przewyższać popularnością nawet Sienkiewicza, „Ludzie bezdomni“ otrzymali większą ilość głosów od „Trylogii“! Wynika to z ewolucji zainteresowań młodzieży.

W młodszych klasach popularniejszy jest niewątpliwie Sienkiewicz. Kiedy przychodzi zainteresowanie problematyką społeczną i obyczajową na plan pierwszy wysuwa się autor „Ludzi bezdomnych“. Widoczne to jest w wyznaniu jednego z uczniów: „Z lektury klasy II podobały mi się szczególnie książki Sienkiewicza. Porywały, zachwycały, oddziaływały na wyobraźnię, budziły zainteresowanie dla historii. Bohaterowie Trylogii byli moimi ulubionymi postaciami. ...Z lektury klasy IV najpiękniejsze były książki Żeromskiego. Coraz silniej zaczynał we mnie przemawiać instynkt społeczny, obudziło się wielkie zainteresowanie dla spraw społecznych, więc wszelkie książki poruszające te sprawy znajdowały żywy oddźwięk. Żeromski, „Ludzie bezdomni“, szczególnie „Ludzie bezdomni“!“

Ta popularność wielkich mistrzów powieści i noweli polskiej w upodobaniach literackich młodzieży gimnazjalnej kryje w sobie wyraźnie dodatnie aspekty wychowawcze. Potężny wiew historii i apoteoza rycerskich pierwiastków

w życiu narodu w powieściach H. Sienkiewicza oraz wrażliwość sumienia społecznego przepajająca twórczość St. Żeromskiego stanowią niewątpliwie dodatnie czynniki w formowaniu się osobowości współczesnego młodego Polaka. Ci dwaj wybitni powieściopisarze, często z różnorakich przyczyn przeciwstawiani sobie, stanowią właśnie doskonałe uzupełnienie, kojarzą szczęśliwie problematykę narodową i społeczną.

W poszczególnych klasach najpopularniejszymi utworami okazały się:

Klasa I — Quo vadis, Z legend dawnego Egiptu, Zew krwi, Heroje.

Kl. II — Trylogia, Anielka, Krzyżacy, Nad czarną wodą.

Kl. III — Pan Tadeusz, Dziady, Huragan, Gloria victis.

Kl. IV — Ludzie bezdomni, Syzyfowe prace, Placówka, Wesele, Uciekła mi przepióreczka.

Fakt, że na utwory z klas młodszych padło mniej głosów, tłumaczy niewątpliwie to, że młodzież miała żywiej w pamięci utwory z klasy ostatniej, czwartej. Zauważyć tu możemy charakterystyczną linię. We wszystkich klasach na plan pierwszy wybiły się uznane utwory odtwarzające życie epoki. W klasie I oprócz tego dużą popularność zyskał jeden utwór o charakterze egzotyki, przygody, w klasie II — zyskały liczniejszych czytelników 2 utwory z życia młodzieży, w klasie III — zaobserwować można żywsze zainteresowanie utworem tak charakterystycznym dla poznanej wówczas przez młodzież doby romantyzmu (Dziady), w klasie IV — wyraźną przewagę zyskują utwory Żeromskiego i Prusa o problematyce społecznej.

Z pisarzy współczesnych pewne uznanie zdobyli: F. Goetel, H. Górska, M. Rodziewiczówna, Z. Żurakowska. Raz tylko wymieniono M. Dąbrowską, natomiast niechętnie jako utwory nieinteresujące wymieniono dzieła J. K. Bandrowskiego. Jak wynika z głosów ankiety, styl tego pisarza okazał się dla młodzieży za trudny. Wśród utworów zbyt trudnych znalazła się książka S. Witkiewicza „Na przełęczy". To piękne i głębokie dzieło wielkiego moralisty przerasta stanowczo poziom umysłowy młodzieży klasy IV. Trzeba by do niego wrócić w liceum. Dużą popularnością natomiast

cieszyła się książka B. Suchodolskiego — Kochaj życie — bądź dzielny (Omawiano ją w jednym gimnazjum męskim.).

Z autorów obcych z uznaniem młodzieży spotkał się London i Kingsley, natomiast Dickens zetknął się z wyraźną niechęcią.

Ciekawe uwagi nasuwa kwestia Dziadów i Wesela. Oba te utwory znalazły się w pierwszej dziesiątce książek najpopularniejszych! Ale jednocześnie część młodzieży uznała je za zbyt trudne. Wydaje się, że te głosy młodzieży są w znacznej mierze wyrazem niepokoju nurtującego samych polonistów.

Zgodnie z programem zapoznajemy młodzież jedynie z fragmentami większych utworów Mickiewicza i Słowackiego. Kryje to w sobie wyraźnie niebezpieczny aspekt. Młodzież wyrabia sobie fałszywe pojęcie o całości utworu. Jakże bowiem sądzić o Dziadach części III na podstawie sceny więziennej! Dodajmy do tego względy natury estetycznej i psychologicznej, które przeciwstawiają się poznawaniu arcydzieł literatury przez wycinanie z nich fragmentów do użytku szkolnego, a otrzymamy problem trudny do rozgryzienia. Tak samo przedstawia się sprawa „Wesela", o którym zamieszczane w wypisach fragmenty dają niejasne tylko pojęcie.

Z jednej strony istnieje obawa, że młodzież na tym poziomie nie ogarnie, nie zrozumie i nie odczuje arcydzieł literatury, z drugiej panuje przekonanie, że podawanie jedynie luźnych fragmentów z większych utworów nie spełnia tej pięknej roli, jaką program wytycza językowi ojczystemu w gimnazjum. Sądzę, że mimo wszystkie zastrzeżenia pożyteczniejsze jest poznanie całego utworu, choćby części były niejasne, aniżeli krajanie arcydzieła na kawałki dla użytku szkoły.

Poruszona przed chwilą sprawa wiąże się już z trzecim punktem naszej ankiety. Młodzież odpowiedziała na ten punkt niemal jednomyślnie. Na 126 głosów tylko 5 stwierdziło, że czytanki w ciągu czterech klas budziły żywsze zainteresowanie aniżeli większe całości. Obok lakonicznych stwierdzeń w rodzaju: „naturalnie, że większe utwory", „oczywiście większe utwory" spotykamy szereg odpowiedzi ciekawie motywujących powzięty sąd. Występuje nawet

charakterystyczne zróżnicowanie zagadnienia na poszczególne klasy. Cytuję kilka ciekawszych odpowiedzi.

„Czytanki z wypisów zadawane do przeczytania i opracowania nie budziły najczęściej większego zainteresowania. Był to już jakby chleb powszedni, który odrabiało się w domu, albo jeśli była czytanka mniejsza, to nawet dopiero przed lekcją. Rzecz zrozumiała, że uczeń myślał przeważnie nad zagadnieniem dopiero na lekcji, przed odpowiedzią. Była to praca szablonowa i uczeń sądził, że nie warto tracić czasu na powtarzanie jej kilka razy w tygodniu. Inaczej rzecz się miała z większymi utworami. Uczeń musiał je przeczytać, gdyż robił to z obowiązku, a nawet najczęściej z przyjemnością, jakiej doznawał przy czytaniu dobrej książki. Chcąc czy nie chcąc musiał ją też „przetrawić", gdyż myślał dużo o niej, nasuwały mu się więc pewne pytania, spostrzeżenia i zagadnienia. Dlatego też dyskusja nad większym utworem była zawsze żywa i prawie wszyscy uczniowie zabierali w niej głos".

„Więcej zajmowały mnie większe utwory. Zawierały wiele ciekawych problemów, ciekawszych niż czytanki. Utwór dłuższy czyta się chętniej, gdyż nie robi wrażenia czegoś zadanego, co musi przeczytać, po prostu czyta się dla przyjemności. Najbardziej trafiła mi do przekonania lektura klasy IV, gdyż omawiała wiele zagadnień ogólnoludzkich i była najpoważniejsza".

„W pierwszych klasach gimnazjalnych czytanki z wypisów budziły we mnie duże zainteresowanie. Były to wyjątki z różnych dzieł, wyjątki najładniejsze, wybrane przez doświadczonego profesora, odpowiednie do wieku i zainteresowań. W wyższych klasach interesowały mnie bardziej większe utwory. Nie zadowoliły mnie jedynie skrawki książek, wycinanki wiadomości. Chciałam znać całość".

„Na ogół w klasie I budziły większe zainteresowanie czytanki. Były to ładne opowiadania o Grekach i Rzymianach. Później woleliśmy większe powieści, żeby się można więcej naczytać".

„Przy większych utworach uczniowie chętniej zabierali głos w dyskusji. W czasie lekcji ktoś wyłowił np. jakieś ciekawsze zagadnienie, które komuś innemu w ogóle nie przyszło do głowy. Lekcja wtedy była przyjemniejsza".

W świetle tych głosów młodzieży sprawa czytanek rysuje się wyraźnie. W miarę rozrostu wewnętrznego młodzież nabiera do nich wyraźnej niechęci. Obecni licealiści wspominają na ogół dodatnio wypisy z klas I i II. W klasie IV, kiedy książki Żeromskiego i Prusa otwierają pod nimi nowe światy, kiedy nasuwają im problemy etyczne, narodowe i społeczne, które stają się głębokim wewnętrznym przeżyciem i domagają się wyjaśnień i rozwiązań, wówczas czytanka schodzi na plan drugi. Pełna, wartościowa książka, sycąca pragnienie wiedzy o świecie i człowieku, staje się wtedy prawdziwą potrzebą młodej duszy.

Ta niechęć wobec czytanek w kl. III i IV nie uderza w sam ich dobór i wartość indywidualną. Kwestionuje się w ogóle sens oparcia lektury na podstawie wypisów.

* * *

Przystępując do przeprowadzenia ankiety wśród młodzieży łódzkich liceów ogólnokształcących postawiłem sobie dwa zadania: 1) rzucić trochę światła na lekturę tzw. większych utworów, zastanowić się, które z nich okazały się żywotne w sensie zespolenia się z aktualnymi przeżyciami młodzieży, 2) wyjaśnić, który z dwóch podstawowych działów lektury — wypisy i większe utwory — okazał większą siłę oddziaływania na młodzież, a tym samym lepiej spełni swoje zadanie.

Ankieta przyniosła dużo ciekawego materiału. Wyniki jej, skonfrontowane przeze mnie z własnymi doświadczeniami z praktyki szkolnej, krystalizują się w następujących zasadniczych stwierdzeniach:

1. Wielką żywotność i zdolność psychicznej aktualizacji okazały utwory tak wybitnych pisarzy, jak Sienkiewicz, Żeromski, Prus (na mniejszą popularność autorów współczesnych w niektórych szkołach wpłynął fakt słabego zaopatrzenia w ich dzieła bibliotek szkolnych);

2. Największym powodzeniem cieszyły się utwory wiążące się z omawianymi epokami i zagadnieniami społecznymi, wpłynęła na to niewątpliwie ta okoliczność, że właśnie w tym dziale mamy najcenniejsze pozycje pisarskie, których na ogół brak w tak interesujących przecież młodzież dziedzinach, jak lotnictwo, żegluga, sport, wyprawy naukowe, życie młodzieży;

3. Czytanki pisane specjalnie dla młodzieży mijały się często z celem, nie wywoływały głębszych przeżyć młodych czytelników;[1])

4. Wypisy oparte na materiale złożonym ze wspomnianych czytanek i luźnych fragmentów z większych dzieł okazały się nużące w ciągu czterech lat; już w klasie III, a szczególnie IV możnaby wprowadzić więcej lektury opartej na całych dziełach; wypisy zeszłyby wówczas do roli raczej pomocniczej;

5. Wydaje się, że arcydzieła literatury powinny być poznawane w całości; wzgląd na niedojrzałość psychiczną młodzieży nakazuje tu ostrożność; należałoby łatwiejsze dzieła, przerobić w gimnazjum, trudniejsze przenieść do liceum, ale w żadnym wypadku nie fałszować prawdy dzieła literackiego przez wyrywanie z niego luźnych fragmentów.

Wszystkie wspomniane uwagi nie mają ambicji rozstrzygania trudności. Nasunęły się one pod wpływem przeprowadzonej ankiety i praktyki życiowej. Oparte są na zbyt szczupłym materiale, aby miały rangę wyczerpującego oświetlenia. Takie oświetlenie może powstać jednak tylko przez zestawienie możliwie najliczniejszych przyczynków wyrosłych z indywidualnych doświadczeń.

---

[1]) Por. uwagi J. S a l o n i e g o, O prawo literatury w nauczaniu, Polonista 1937, zeszyt I.

III.

Kronika

ODDZIAŁU ŁÓDZKIEGO
TOWARZYSTWA POLONISTÓW R. P.

I. Na Walnym Zebraniu Koła Polonistów dn. 22 lutego 1937 r. w obecności 35 osób uchwalono po dyskusji jednogłośnie zgłosić akces do ogólnopolskiego Towarzystwa Polonistów R. P. — przekształcając tym samym dotychczasowe samodzielne łódzkie Koło Polonistów w Oddział Łódzki Towarzystwa Polonistów R. P. — Regulamin Oddziału Łódzkiego Tow. Polon. R. P. oddano do zatwierdzenia władz administracyjnych. Oddział liczy 46 członków.

Drogą głosowania jawnego wybrało Walne Zebranie na przeciąg 2 lat następujących członków Zarządu: dyr. T. Czapczyńskiego na prezesa, prof. J. Bolechowskiego, mgr A. Czaplińskiego, dr W. Falleka, prof. Wł. M. Jakóbczyka, mgr J. Z. Jakubowskiego, podinsp. mgr A. Mirkowicza, dr St. Skwarczyńską, dr L. Stolarzewicza, mgr W. Wrzesińską.

Na członków Komisji Rewizyjnej:

Prof. Z. Hajkowskiego, dyr. dr A. Skocką i dyr. I. Stankiewicza.

Zarząd ukonstytuował się następująco:

Dyr. T. Czapczyński — prezes, dr Stef. Skwarczyńska — wiceprezes, mgr W. Wrzesińska — sekretarz I, podinsp. mgr A. Mirkowicz — sekretarz II, mgr. A. Czapliński — skarbnik.

Inni członkowie zarządu objęli pracę w poszczególnych Sekcjach. Zorganizowano: Sekcję Naukową pod kierownictwem dr Stef. Skwarczyńskiej i Sekcję Dydaktyczną pod kierownictwem mgr. J. Z. Jakubowskiego, Sekcję Organizacyjną w składzie: mgr A. Czapliński, dr W. Fallek, mgr. J. Z. Jakubowski, mgr W. Wrzesińska. Zorganizowanie Sekcji Pracy Społecznej powierzono: prof. J. Bolechowskiemu i prof. Wł. M. Jakóbczykowi. Podinsp. A. Mirkowicz zajął się nawiązaniem kontaktu pomiędzy nauczycielstwem szkół powszechnych a Oddziałem Łódzkiego Tow. Polon. R. P.

Na posiedzeniu Zarządu dn. 23 kwietnia 1937 r. wystąpił z Zarządu dr L. Stolarzewicz. Od grudnia 1937 roku ze względu na stan zdrowia przerwał chwilowo pracę dyr. T. Czapczyński; w zastępstwie kierownictwo Towarzystwa objęła doc. dr Stefania Skwarczyńska.

II. Oddział Łódzki Towarzystwa Polonistów R. P. wziął udział w ogólnopolskim zjeździe Towarzystwa Polonistów R. P. w Warszawie. Jako delegaci pojechali: dyr. T. Czap-

czyński, mgr J. Z. Jakubowski, mgr. M. Skolimowska, mgr. W. Wrzesińska. W skład Zarządu Głównego Tow. Polon. R. P. wszedł przedstawiciel Oddziału Łódzkiego w osobie jego prezesa dyr. T. Czapczyńskiego. Został on wybrany kierownikiem Sekcji Dydaktycznej.

III. Sekcja Naukowa odbyła w drugim półroczu roku szk. 1936/37 jedno posiedzenie z referatem dyr. T. Czapczyńskiego: „Dwa oblicza Mariana Piechala". W roku szkolnym 1937/38 postanowiła urządzić w związku z postulatami liceum — cykl odczytów naświetlających od strony najnowszych zdobyczy naukowych poszczególne epoki kulturalno-literackie. W tym celu zwrócono się z prośbą o prelekcje do zamiejscowych znawców poszególnych zagadnień. Odbyły się cztery zebrania dyskusyjne z następującymi odczytami:

1. „Średniowiecze w świele nowszych badań naukowych" — doc. dr St. Skwarczyńska.

2. „Humanizm i odrodzenie" — prof. dr R. Pollak.

3. „Z zagadnień baroku" — prof. dr. Z. Łempicki.

4. „Oświecenie i klasycyzm w świetle najnowszych badań" — prof. dr K. Górski.

Odczyty te, na które zaproszono szersze koła miłośników literatury, cieszyły się dużym uznaniem i frekwencją.

IV. Sekcja Dydaktyczna odbyła następujące zebrania dyskusyjne:

1. „Wytyczne programu języka polskiego w różnych typach liceum ogólnokształcącego" — mgr J. Z. Jakubowski.

2. „Średniowiecze w liceum" — doc. dr Stef. Skwarczyńska.

3. „Realizacja programu w pierwszym półroczu liceum" — mgr J. Z. Jakubowski.

4. „Teoria literatury w liceum" — doc. dr Stefania Skwarczyńska.

Sekcja Dydaktyczna jest w trakcie organizowania Dnia Polonistycznego z lekcjani pokazowymi i referatami z zakresu nauki o języku w liceum.

V. Oddział Łódzki Towarzystwa Polonistów R. P. zorganizował dla starszej młodzieży i szerszej publiczności następujące odczyty:

1. „Osobowość twórcza B. Prusa" — prof. K. Górski.

Odczyt w połączeniu z recytacjami z dzieł Prusa w wykonaniu artystów Celiny Niedźwieckiej i dr R. Bujańskiego — był hołdem złożonym B. Prusowi w 50-lecie „Lalki".

2. „Tradycja i postęp w twórczości Stefana Żeromskiego“ — prof. dr K. Górski.

3. „Romantyzm i pozytywizm u Stefana Żeromskiego“ — prof. dr K. Górski.

Oddział Łódzki współdziałał z Towarzystwem Bibliofilów i Towarzystwem Bibliotekarzy w zorganizowaniu odczytu „Nauka o książce a nauka o literaturze“ — dr Jana Muszkowskiego.

Zgodnie z tradycją dawnego Koła Polonistów Oddział zorganizował w kwietniu 1937 r. dla maturzystów cykl wykładów syntetyzujących i uzupełniających szkolną naukę literatury:

1. „Treny” arcydzieło polskiego renesansu — dr Stef. Skwarczyńska.
2. Pierwiastki religijne i rycerskie literatury polskiej w XVII wieku — mgr A. Czapliński.
3. Główne tendencje literatury polskiej XIII w. — mgr L. Zakrzewska.
4. Ogólnoludzkie i narodowe wartości romantyzmu polskiego — prof. J. Bolechowski.
5. Społeczeństwo polskie w świetle powieści Prusa i Orzeszkowej — mgr J. Z. Jakubowski.
6. Polska powieść egzotyczna — prof. P. Gorczykowski.
7. Pierwiastki narodowe i społeczne w twórczości Stefana Żeromskiego — dr W. Fallek.
8. Pierwiastki ogólno-ludzkie w twórczości Wyspiańskiego — Marian Piechal.
9. Główne kierunki powieści współczesnej — dr L. Stolarzewicz.
10. Pieśń o Piłsudskim — dyr. T. Czapczyński.

W marcu i kwietniu 1938 r. zorganizowano pod kierownictem Wł. M. Jakóbczyka następujący cykl odczytów dla młodzieży:

1. Humanizm i renesans w Polsce — prof. Z. Hajkowski.
2. Literatura XVII w. jako obraz polskiego życia obyczajowo-kulturalnego — mgr A. Czapliński.
3. Tendencje ratowania narodu i państwa w epoce stanisławowskiej— mgr W. Wrzesińska.
4. Rola romantyzmu jako czynnika kształcącego postawę duchową Polaków — doc. dr Stefania Skwarczyńska.
5. Problem wielkości i bohaterstwa w życiu i pismach J. Piłsudskiego — prof. W. M. Jakóbczyk.
6. Rola pozytywizmu w kształtowaniu ducha i kultury narodowej polskiej — prof. P. Gorczykowski.

7. Postawa buntu i walki w literaturze epoki Młodej Polski — mgr J. Z. Jakubowski.

8. Problemy artystyczne okresu neoromantycznego — dr W. Fallek.

9. Ideowe i artystyczne wartości współczesnej literatury polskiej — dr. L. Stolarzewicz.

10. Idea narodu, pracy, demokracji oraz walki zbrojnej w literaturze i w świadomości społeczeństwa polskiego w drugiej połowie XIX i XX wieku — prof. J. Bolechowski.

Odczyt prof. Wł. M. Jakóbczyka, który odbył się 22 marca 1938 roku połączony był z uroczystością ku czci Marszałka J. Piłsudskiego.

VI. Koło Polonistów w momencie przekształcenia się w Oddział Łódzki Towarzystwa Polonistów R. P. wydało księgę pamiątkową pt. „Prace Polonistyczne 1937 r." W skład komitetu redakcyjnego weszli: dr St. Skwarczyńska, dyr. T. Czapczyński, dr W. Fallek, mgr J. Z. Jakubowski, dr L. Stolarzewicz, mgr W. Wrzesińska. „Prace Polonistyczne 1937" skomponowane są dokoła osi regionalnej i obejmują następujące działy: 1) Dział naukowy (rozprawy i materiały), 2) Z doświadczeń i przemyśleń nauczyciela polonisty, 3) Materiały do życia kulturalnego miasta Łodzi. W dziale naukowym pomieszczono rozprawy: Mieczysława Brauna, Tadeusza Czapczyńskiego, Wilhelma Falleka, Zygmunta Hajkowskiego, Arkadiusza Mirkowicza, Mieczysławy Romankówny, Stefanii Skwarczyńskiej i Ludwika Stolarzewicza. W dziale dydaktycznym pomieszczono prace: Tadeusza Czapczyńskiego, Wilhelma Falleka, Marty Gundlachówny, J. Z. Jakubowskiego, Wandy Lipiecowej, Gizeli Reicher-Thonowej, Stefanii Skwarczyńskiej, Haliny Stolarzewiczowej, Wandy Wrzesińskiej. W dziale materiałów do życia kulturalnego miasta Łodzi — zabierali krótko w formie sprawozdawczej głos przedstawiciele poszczególnych dziedzin tego życia. Opiekę nad działem naukowym objęła dr Stefania Skwarczyńska, nad działem dydaktycznym — dyr. T. Czapczyński i mgr J. Z. Jakubowski, nad działem materiałów — dr L. Stolarzewicz.

„Prace Polonistyczne 1937" wydane nakładem Koła Polonistów z zasiłkiem Zarządu Miejskiego w Łodzi i Towarzystwa Bibliofilów spotkały się z uznaniem krytyki i szerokich kół czytelników.

Oddział Łódzki Tow. Polon. R. P. zachęcony powodzeniem postanowił wydać w roku 1938 drugą książkę p. t.: „Prace Polonistyczne Seria II". Zarząd wyłonił komitet w składzie: dr Stefania Skwarczyńska, dyr. T. Czapczyński, mgr J. Z. Jakubowski. „Prace Polonistyczne — Seria II" wychodzą poza zakres regionalizmu, a obejmują:

1) Dział naukowy (rozprawy i materiały), nad którym opiekę objęła dr St. Swarczyńska, 2) Dział dydaktyczny p. t. Z doświadczeń i przemyśleń nauczyciela-polonisty, nad którym opiekę objął mgr J. Z. Jakubowski, 3) Kronikę Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Polonistów R. P. — W Dziale I piszą: Wilhelm Fallek, Jadwiga Grodzka, Zofia Jabłońska-Erdmanowa, J. Z. Jakubowski, Marian Piechal, Mieczysława Romankówna, Tadeusz Sarnecki, Stefania Skwarczyńska, Ludwik Stolarzewicz. W Dziale II piszą: Zofia Chądzyńska, Tadeusz Czapczyński, Antoni Czapliński, Jan Zygmunt Jakubowski, Tadeusz Sarnecki, Stefania Skwarczyńska, Ludwik Stolarzewicz.

„Prace Polonistyczne Seria II" wychodzą nakładem własnym z zasiłkiem Zarządu Miejskiego w Łodzi i Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Łodzi, które udzieliło subwencji na dział naukowy „Prac Polonistycznych — Seria II".

VII. Komitet polonistyczny: (J. Z. Jakubowski, Wł. M. Jakóbczyk, M. Romankówna, Stefania Skwarczyńska) redaguje pod kierownictwem J. Z. Jakubowskiego Dodatek literacki przy Kurierze Łódzkim. Od połowy października do grudnia 1937 roku był to dodatek tygodniowy, od 20 lutego 1938 dotychczas — dodatek dwutygodniowy. Dodatek literacki zamieszcza artykuły o charakterze literackim, społeczno-literackim, naukowo-popularnym, sprawozdania, recenzje, wiersze. W dotychczasowych numerach umieścili swoje prace: Z. Chądzyńska, T. Czapczyński, Z. Hajkowski, W. M. Jakóbczyk, J. Z. Jakubowski, A. Kasprowicz, J. Pawłowski, M. Piechal, M. Romankówna, T. Sarnecki, Siennicki, Wodziński i inni.

VIII. Poloniści służyli głosem doradczym Teatrom Miejskim w sprawie repertuaru i organizacji przedstawień dla młodzieży. Dla omówienia repertuaru na rok szkolny 1938/39 wybrano z Zarządu Komisję w osobach: dr W. Fallek, Wł. M. Jakóbczyk, J. Z. Jakubowski.

IX. Poloniści brali żywy udział w działalności odczytowej rozgłośni łódzkiej. I tak wygłoszono następujące felietony i pogadanki:

1. Dyr. T. Czapczyński: a) „Teatr szkolny", b) „Klub literacki w Łodzi", c) „W dążeniu do wyższej uczelni w Łodzi", d) „Łódź miastem dzieci".

2. Mgr J. Z. Jakubowski: a) „Łódź w hołdzie H. Sienkiewiczowi", b) „Z działalności Koła Polonistów w Łodzi", c) „W pracy nad pogłębieniem kultury regionalnej", d) „Praca kulturalno-oświatowa w łódzkiej szkole", e) „Łódź w hołdzie B. Prusowi", f) „Powrót do wielkich tradycyj powieści polskiej", g) „Łódź w „Dziejach jednego pocisku" A. Struga".

3. Mgr M. Romankówna: a) „Ziemia obiecana" w świetle źródeł", b) "Życie Juliana Bartoszewicza", c) "Zapomniany uczony".

4. Dr Stef. Skwarczyńska: a) „Szkoła w służbie życia", b) "Znaczenie społeczne mitu", c) „Dramaty społeczne K. H. Rostworowskiego".

X. Oddział Łódzki Towarzystwa Pol. R. P. ma zamiar na przyszły rok poza kontynuacją wszystkich dotychczasowych prac a) zorganizować sekcję językową, b) rozszerzyć zakres swej działalności na teren pracy społecznej przez organizację popularnych odczytów dla najszerszych mas robotniczych.

Trzeba podkreślić, że Oddział Łódzki skupia obok swych członków także swoich sympatyków zarówno w życiu poszczególnych sekcji jak i dokoła swych prac wydawniczych.

SPIS RZECZY

WAŻNIEJSZE BŁĘDY DRUKU

s.	21	w.	7	od g.	jest	Max Schelera, ma być *Maksa Schelera*
s.	26	w.	3	od g.	jest	kaźe, ma być *każe*
s.	57	w.	18	od d.	jest	cozaś do Chmielewskiego, ma być *co zaś do Chmielewskiego*
s.	61	w.	7	od g.	jest	kadydata, ma być *kandydata*
s.	64	w.	10	od d.	jest	zachował, ma być *zachował się*
s.	138	w.	6	od g.	jest	wpłypwów, ma być *wpływów*
s.	158	w.	15	od g.	jest	nie kiedy, ma być *niekiedy*
s.	161	w.	15	od g.	jest	spłowili, ma być *spowili*
s.	174	w.	8	od g.	jest	O okresie, ma być *Z okresu*
s.	182	w.	8	od d.	jest	cytuje, ma być *cytuję*
s.	183	w.	16	od g.	jest	odzwiercidlenie, ma być *odzwierciedlenie,*
s.	197	w.	11	od g.	jest	przechowali, ma być *przechowały*
s.	202	w.	1	od d.	jest	Poranek ten odroczono i w ogóle jednak się nie odbył, ma być *Poranek ten nie odbył się*
s.	210	w.	22	od g.	jest	wreszcie, ma być *reszcie*
s.	218	w.	4	od d.	jest	znawcę, ma być *znawcy*
s.	232	w.	19	od g.	jest	ich członków, ma być *swych członków*
s.	237	w.	13	og d.	jest	11, ma być *11. XII*
s.	256	w.	24	od g.	jest	z bladej, ma być *w bladej*
s.	262	w.	22	od d.	jest	w gruncie, ma być *na gruncie*
s.	269	w.	3	od g.	jest	Komerowskiego, ma być *Komorowskiego*
s.	281	w.	9	od g.	jest	Teatralnai Łódzka, ma być *Teatralna i Łódzka*
s.	318	w.	21	od g.	jest	przyżyć, ma być *przeżyć*

DRUKARNIA
R. TYLKO
W ŁODZI
AL. TADEUSZA
KOŚCIUSZKI 26
TELEF. 184-05